Daniar Chávez
Vicente Quirarte
Fernando Curiel

Coordinadores

Rupturas y continuidades



El presente volumen actualiza la preocupación reflejada en el libro de Luis Mario Schneider: *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica* (1975), que centra su análisis en los debates que se han dado en la literatura nacional de finales del siglo XIX y principios del XX. Recurrir a esas letras, representa una experiencia de lectura y de saberes en torno a las diversas concepciones sobre nuestra literatura. Este propósito se mantiene, al menos eso creemos, en la obra que ahora ofrecemos a los lectores; cuyo fin es continuar dicho análisis con la participación de otros académicos, que han aprovechado la actualidad del tema para revisar, desde la propuesta de cada uno de los autores que estudian, el planteamiento de la continuidad, la ruptura y las discusiones literarias a la luz de nuevos tiempos.

Imagen en la cubierta y solapas: "Apolo y Pytón" de Cornelis De Vos (1586-1651). Óleo sobre lienzo (188 cm.; Width: 265 cm). En la pintura se aprecia al dios Apolo habiendo vencido a Pytón pero a punto de ser flechado por Eros logrando un equilibro en la causa/efecto y el retorno a la primera acción; las permanentes rupturas y continuidades, según el eterno mandato de las Moiras. La pintura forma parte del acervo del Museo Nacional de Prado en España desde 1849.

Rupturas y continuidades


HEÚRESIS

Rupturas y continuidades

Daniar Chávez
Vicente Quirarte
Fernando Curiel
Coordinadores

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición:
Octubre de 2019

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-2273-6

Editado y producido en México

RUPTURAS Y CONTINUIDADES



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/zuKWtJJ1s_8

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Liminar: perspectivas y polémicas de la literatura mexicana

Daniar Chávez
Unidad Académica de Estudios Regionales
de la Coordinación de Humanidades, UNAM

Francisco Javier Beltrán Cabrera
Facultad de Humanidades, UAEM

Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica es el título de un libro editado por el Fondo de Cultura Económica en su Colección Popular de 1975.[1] El presente volumen reconsidera el nombre de ese libro, 43 años después, en homenaje a su autor: Luis Mario Schneider.

El libro de Schneider recrea cinco polémicas suscitadas en otros tantos momentos de crisis en la literatura mexicana: la Colonia, el neoclasicismo, el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo. Recorre los periodos más sobresalientes de la historia de nuestras percepciones estéticas en literatura siguiendo la cronología que va desde finales de la Colonia hasta la primera mitad del siglo pasado. A ello Schneider le llama continuidad, y la ruptura aparece en cada uno de esos momentos en que las polémicas que recoge el libro manifiesta dos tomas de postura generalmente contrarias que dinamizan la reflexión en torno a los valores fundamentales de lo que debe ser nuestra literatura en calidad de mexicana.

Las polémicas surgen a partir de acontecimientos absolutamente azarosos que provocan reacciones encontradas a través de juicios vertidos en torno a la cultura mexicana (principalmente a partir de 1818), una nota periodística de duro contenido, el estallido de ideas surgidas a la par de las circunstancias históricas, la aparición de un libro que no satisfizo todos los gustos, o la ya ansiada caracterización de la literatura mexicana determinada por la revolución y sus escritores, polémicas que

[1] Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, Fondo de Cultura Económica. 1975 (Colección Popular).

se expresaron a través de las páginas del periodismo, excepto la postura de Juan José de Eguiara y Eguren, en el siglo XVIII, cuya respuesta fue más apabullante con la aparición de la *Bibliotheca Mexicana,* destinada a demostrar la existencia de pensadores americanos nacidos en estas tierras y ya no en las españolas.

Las polémicas muestran los varios momentos en que el vértigo de las discusiones hacía necesaria la renovación de las tradiciones y valores culturales. Es decir, otra manera de contar la historia: la paradójica continuación de las letras a partir de rupturas. Sin embargo, en el trasfondo de todo ello el tema central es el de la literatura mexicana, sus cómo, sus quehaceres y sus deberes a la luz de los tiempos, las circunstancias y sus hombres. La constante experimentación de una literatura que dignifique un país que busca permanentemente su propia expresión.

Destacamos, por ejemplo, la polémica que Luis Mario Schneider menciona entre 1897-1898, el debate entre Victoriano Salado Álvarez y Amado Nervo sobre la pertinencia del decadentismo en un país en formación, debate que se originó a partir de la publicación del libro *Oro y negro* de Francisco Modesto de Olaguíbel, de corte modernista. Y, por su cercanía a ésta, la que surgió en diciembre de 1924 con la publicación del artículo "El afeminamiento en la literatura mexicana" firmado por Julio Jiménez Rueda y la réplica de Francisco Monterde en "Existe una literatura mexicana viril", ambas en las páginas de *El Universal*.

El libro de Schneider, limitado a doscientos años de tiempo, es una placentera revisión de lo que ha sido la literatura mexicana en sus principios generales y desde ella misma y sus protagonistas. Un libro que se disfruta por lo agudo de las observaciones, la historicidad de las pugnas y la actualidad de las mismas.

Por ello en el presente volumen destacamos esas otras maneras de entender y de contar la historia de nuestra literatura nacional a través de los siguientes doce capítulos, mismos que realizan un recorrido por diferentes momentos que marcaron la literatura mexicana desde finales del siglo XIX y el transcurso del siglo XX, bajo la álgida discusión que ha marcado distintas rupturas y continuidades en nuestras letras nacionales.

Hemos dividido el libro en dos secciones, la primera contiene seis trabajos que muestran cómo se ha observado en nuestra historiografía literaria este proceso de rupturas y continuidades a través de los grupos generacionales, las antologías, las historias de la literatura o la edición crítica de textos, así como la influencia del canon imperante en la tradición literaria de nuestro país en la prosa, en la poesía o en el periodismo.

Inaugura el volumen el texto titulado "Mis rupturas y continuidades con Luis Mario Schneider", de Belem Clark de Lara, que nos sirve de punta de lanza para hacer una revisión a las propuestas que *Ruptura y continuidad* postula en su índice como principales polémicas de la literatura mexicana. El diálogo que establece Clark de Lara con Schneider, del que afirma "fue el primer reconstructor de las querellas que dieron lugar a las letras mexicanas", nos sirve para introducirnos en los estudios literarios del presente libro. Representa, además, un fascinante recorrido por varias de las polémicas que Schneider propone en su texto. Es notoria la presencia y la necesidad de reflexionar sobre la Historia Literaria a la que apela Clark de Lara, al tiempo que es importante atender las revisiones propuestas por la autora entre sus postulados historiográficos y los de Schneider, lo que desencadena un interesante diálogo académico que da inicio con la obra de José Tomás de Cuellar y de ahí hacia otros contextos de la literatura mexicana de finales del siglo XIX.

El siguiente capítulo, titulado "Ruptura y continuidad: periodos de la literatura mexicana del siglo XX", de Fernando Curiel, también da seguimiento al volumen antes citado de Luis Mario Schneider pero desde una perspectiva que nos introduce a los distintos periodos en los que ha sido clasificada la literatura nacional a través de antologías. Curiel destaca así la importancia de revisar a través de la Historia Literaria y la Historia Intelectual los distintos escenarios que ha atravesado nuestra literatura. Inicia su disertación con el estudio de la *Antología del Centenario*, cuyos dos primeros tomos del proyecto editorial planeado aparecieron en 1910, gracias a Justo Sierra, en ese momento ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en virtud de la conmemoración de los primeros 100 años de nuestra Independencia.

La *Antología del Centenario*, considera Curiel, se plantea como un proyecto con el cual se intentaba dar a conocer a los distintos autores y los distintos géneros literarios cultivados en México desde su fundación como nación. A partir de ahí, el autor realiza un análisis profundo sobre los distintos intentos que han existido por clasificar, catalogar y ordenar la historia de la literatura mexicana durante el siglo XX; analiza las propuestas de Carlos González Peña, en *Historia de la literatura mexicana* (1928), la de José Luis Martínez, en *La literatura mexicana* (1949), o la de Emmanuel Carballo, en *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965); el análisis continúa con otros intentos realizados por clasificar nuestras letras nacionales durante las últimas décadas del siglo pasado, como lo fueron los de Wigberto Jiménez Moreno, en *El enfoque generacional en la historia de México* (1974), el de Carlos Monsiváis, en *Proyecto de periodización de historia cultural en México* (1975), y el de Luis González y González, en *La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y de la Revolución* (1984).

Este segundo capítulo da pie al escrito que presenta Pablo Mora, titulado "Antologías de transición en México a principios del siglo XX. Tradición y edición". En este trabajo el autor realiza un interesante estudio sobre las antologías de poetas que aparecieron, principalmente en México, entre 1910 y 1920. Mora pone especial atención a las realizadas por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado, titulada *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* (1914), y cuyo enfoque consistía en presentar una línea editorial que se esforzaba por mostrar una visión panorámica de la poesía, principalmente mexicana, a lo largo de su Historia Literaria: "era un libro que iniciaba en el siglo XVI, con el célebre soneto de Francisco Terrazas, uno de los primeros poetas nacidos en México, y que hacía un recorrido muy somero por los siglos XVII, XVIII y XIX para terminar en forma, más o menos cronológica, con un poeta como José Juan Tablada", escribe Pablo Mora; o la realizada por Genaro Estrada, titulada *Poetas Nuevos de México: antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas* (1916), que antologa principalmente la poesía moderna de México, donde destacaban nombres como los de Manuel

Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, entre otros poetas modernistas. Incluía, además, una pequeña sección que daba a conocer los textos de jóvenes poetas, como los de Enrique Fernández Ledesma, Esteban Flores, José D. Farías o Francisco González Guerrero.

El texto examina con detalle los nuevos criterios historiográficos, editoriales y críticos que comenzaron a imperar a principios del siglo XX en la composición de las antologías. El autor también apela a la aparición de otras antologías que le sirven para contextualizar el panorama cultural y editorial del México de esas primeras décadas del siglo XX, como lo fueron los volúmenes editados por Juan Bautista Delgado, *Florilegio de los poetas revolucionarios,* de 1916, un año después la aparición de *Poesía y prosas selectas* de Josué Carducci, y en 1919 la publicación de *Jardines de Francia,* de Enrique González Martínez, y *El Parnaso Mexicano,* de Enrique Fernández Granados.

El siguiente texto, autoría de Vicente Quirarte, "La lista de Schneider: el canon de Contemporáneos", es un bello recuento de este importante grupo protagonista de la cultura mexicana durante la primera mitad del siglo XX. Apelando a la antología realizada por Luis Mario Schneider en 1982, en el marco del homenaje nacional que se realizó a los Contemporáneos, Quirarte nos invita a un breve recorrido por la vida y obra de estos hombres; nos hace comprender la importancia que tienen para nuestra cultura y nuestra literatura nacional la presencia de autores como Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villlaurrutia, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Gilberto Owen o Salvador Novo, los diez poetas elegidos en la "lista" que realiza Schneider en su antología.

La clasificación de Schneider le sirve a Quirarte para examinar la vida y obra de este grupo de jóvenes que "en un breve lapso de tiempo" cuestionó la tradición y puso a "México en consonancia con la estética que en ese momento modificaba la forma de concebir el mundo y la palabra". A los diez nombres propuestos por Schneider, Quirarte agregará los de Celestino Gorostiza, Antonieta Rivas Mercado, Rubén Salazar Mallén; un recorrido que nos lleva por los derroteros de hombres y

mujeres que en "momento de *soberana juventud* se enfrentaron al mundo con la audacia y la rebeldía de los años verdes. Eran insolentemente jóvenes cuando se atrevieron a hacer la revolución en la cultura, con la misma violencia y radicalismo con que otros hicieron la revolución armada", juzga su autor.

El siguiente capítulo, "Expedientes periodísticos", cuya autoría es de Daniar Chávez y de Antonio Sierra, constituye un recorrido por la obra de algunos periodistas mexicanos que marcaron momentos importantes en la historia política y cultural del México del siglo XX. El estudio destaca algunas de las transformaciones que se dieron en la prensa durante el siglo XIX, una prensa de opinión, culta, política y la paulatina modernización que convierte el oficio en una profesión que transforma al periodista en un moderno reportero testigo-presencial, abocado a la difusión de información pública y a la difusión de noticias de última hora; es decir, el nuevo papel que asumirán como comunicadores.

La profesionalización y la industrialización de la prensa a raíz del nacimiento de *El Imparcial*, en 1896, daría un giro de 180 grados a los procesos editoriales emprendidos desde la prensa mexicana; hasta entonces, como dice Jaqueline Covo, citada por los autores, se caracterizaba por trasmitir una nota informática más cercana al ensayo que a la nota comunicativa: "Cuando la prensa se vuelve una mercancía, sometida a la competencia económica tanto como a las directivas políticas, se le aplican las normas del mercado, con sus diversas técnicas de seducción: el uso calculado de la primera plana y el discurso autónomo de los titulares, destinados a atraer e informar concisamente al hombre moderno", circunstancia que transforma radicalmente la visión del oficio del periodista. El estudio analiza los casos de Carlos González Peña, en las primeras dos décadas del siglo XX, y los de Regino Hernández Llergo, Fernando Jordán o Ignacio F. Herrerías, durante los años treinta y cuarenta.

En "Poesía mexicana, historias literarias, antologías y canon", Alejandro Higashi aborda algunas de las condiciones sobre las que opera el sistema literario mexicano contemporáneo. Su estudio se aboca a desentrañar los alcances del canon, el papel de la antología, los grupos genera-

cionales y la historia literaria en el periodo comprendido entre 1968 y 2018. Aborda, además, los procesos de regulación y construcción de la divulgación cultural y la historiografía literaria en nuestro país, y a raíz de esas reflexiones evalúa el alcance que puede tener la especulación canónica que ha hecho que la poesía mexicana sea una historia de antecesores y predecesores adscritos a grupos hegemónicos, que los cortes entre periodos sean a veces desproporcionados, que existan espacios para la especulación cultural y económica; el autor da ejemplos: la "antología cuya influencia aumentaba o disminuía el valor simbólico de la poesía como capital cultural; la antología que creaba una burbuja económica alrededor de un bien estético para beneficiarse de su aumento de valor", como explica en su texto. Es decir, un programa editorial de divulgación de nuestra literatura que respondía a las expectativas del mercado para beneficio de "ellos mismos al generar un alza en las acciones de la ruptura".

El propósito de Higashi es proponer conceptos alternativos que permitan visibilizar la complejidad de los fenómenos de la historia de la poesía sin politizar los procesos de selección de antologías y de construcción de generaciones de forma hegemónica.

En la segunda sección de este volumen, realizamos un recorrido en torno a seis estudios de caso que ejemplifican las rupturas y las continuidades en la historiografía de la literatura mexicana del siglo XX.

En esta dirección, el primero de los textos, "Onomástica de la literatura mexicana ¿rupturas o continuidades? Los nombres en 'Macario'", autoría de Alberto Vital, representa una excelente contribución al estudio de los nombres propios dentro de los textos narrativos; sin duda alguna, esta propuesta poco explorada en los estudios literarios, aporta interesantes hallazgos. Utilizando como campo de estudio la obra de Juan Rulfo, uno de los más importantes cuentistas de la literatura mexicana, el autor descubre un surtidor de imágenes y de potencialidades expresivas de vastas dimensiones.

Partiendo de la pregunta: "¿fue Juan Rulfo un autor de continuidad o un autor de ruptura?", Alberto Vital comienza la exploración de la obra rulfiana y su onomástica: "En efecto, la toponimia y la antroponimia son

una suerte de termómetro de una poética específica y de una posición ante una determinada historia de la literatura, sea regional, sea nacional, sea incluso continental o mundial". Vital analiza con rigor y soltura lo que denomina la onomástica-bíblica asumida por Rulfo en su obra. El autor concluye aseverando que la escritura siempre "deja huellas de las decisiones estéticas de quien la practica, y una primera hipótesis general me lleva a suponer que Rulfo no se sintió atraído por la bipolaridad entre continuidad y ruptura", tomó de la tradición lo que consideró beneficioso, explica el autor, y su posición ante las posibilidades creativas, siempre fue innovadora.

En "Sala de espera", autoría de Adolfo Castañón, el autor hace un interesante recorrido por la vida y obra de Alfonso Reyes, para quien Francia, principalmente París, "representaban no solo lugares sino puntos de vista; no solo un país y una ciudad tentacular sino un paisaje, y no solo un paisaje sino una forma de habitarlo de cierto modo, una coordenada íntima, un lugar de la memoria. Las letras de Francia afloran a cada paso que da el mexicano: por ese mismo hecho se convierte Reyes en un peregrino, en un trasterrado o desterrado de Francia, en un *depaisé*".

Al tiempo que va narrando la experiencia en Francia, misma que inicia con las dos estancias de Reyes en París, primero de 1913 a 1914, siendo secretario de la legación mexicana, y, posteriormente, de 1924 a 1927, ya como embajador de México en ese país, a partir de ahí, Castañón se sumerge en la obra del autor regiomontano, recuerda sus amistades, sus anhelos de Francia, a donde volvería cada vez que la memoria y el recuerdo se lo permitían, pues "siempre lo acompañó el espíritu de Francia, sobre todo a partir de esa fecha en la cual México se convierte en una tierra de refugio para los huéspedes españoles, franceses y de otras nacionalidades que salían de Europa huyendo de las oleadas del fascismo".

Castañón recurre a la correspondencia personal para hacer un recuento de los amigos personales de Reyes: Raymond Foulché-Delbosc, Ernest de Martinenche, Jean Cassou, Gisèle Freund, Marcel Bataillon, Robert Ricard o Valery Larbaud, entre otras amistades que de distinta manera marcaron su vida y su obra: "Yo, como toda la Tierra, vivo con

los ojos puestos en Francia", diría en 1958 en una grabación radiofónica, lo que expresa el ímpetu de esa presencia que marcaría a uno de los escritores más prolíficos de la literatura mexicana.

En el capítulo de Francisco Javier Beltrán, "Gilberto Owen, aprendiz de brujo", el autor se introduce en las influencias básicas que dieron a Owen una noción de literatura acorde con los tiempos modernistas en los cuales este poeta adolescente se inicia en el terreno de la escritura. Se destacan dos elementos que fueron determinantes: sus cursos de literatura en el Instituto Científico y Literario de Estado de México, cuya temática tenía su correspondiente en el texto *Retórica* de Narciso Campillo y Correa, y su profesor de retórica, como él lo recuerda, Felipe Villarello, poeta local que escribía versos a la manera heroica de los poetas modernistas cuando elogiaban acontecimientos históricos o figuras destacadas de la cultura.

En la *Retórica* de Campillo aprendió la importancia que la literatura tiene para la vida social y cultural y en la formación personal de los individuos, así como las formas de la composición estrófica y métrica de la poesía que Owen practicó en sus *Primeros versos*. Se destaca la figura de Villarello por ser uno de los poetas importantes en la vida literaria de la capital del Estado de México y de fuerte presencia en la formación de Gilberto Owen dentro de su propia dinámica de continuidades y rupturas que caracteriza a su literatura.

Anthony Stanton, en "Gilberto Owen y la transformación del poema en prosa", centra su atención en el libro *Línea* (1930). El autor construye así un interesante mapeo de los procesos bajo los que fue pensada y gestionada la obra. Stanton acude a cartas escritas y comentarios realizados por Owen sobre el origen de su obra, documentos en los cuales el poeta va reflexionando sobre las características que su texto va adoptando conforme va siendo redactado. El autor también hace un interesante recorrido por ciertas obras de los escritores que fueron los precursores locales en la escritura de poemas en prosa, como lo son Julio Torri, Alfonso Reyes y Ramón López Velarde. El resultado del análisis, para Stanton, arroja interesantes hipótesis a partir de una lectura de los fragmentos

enigmáticos del libro que analiza a profundidad y le dan pie al autor para afirmar que las singularidades de la obra representan hoy en día, para los estudios literarios, una de las rupturas vanguardistas más radicales de la poesía mexicana. La coexistencia de poemas en verso y poemas en prosa es innovadora para las convenciones de su tiempo. El estudioso llega a la conclusión de que *Línea* representa una apropiación original y personal de elementos provenientes de las vanguardias cubista y surrealista.

Cynthia Ramírez, en "Antonieta Rivas Mercado: una intelectual que aún espera ser leída", realiza una reflexión sobre el diario personal de Antonieta Rivas Mercado, haciendo especial hincapié en el entusiasmo que para el público lector representa la vida privada de Rivas Mercado. La autora considera que si bien los amores, las disputas familiares o hasta el propio suicidio con el que Antonieta da trágicamente fin a su vida no debe ser el tema central en la biografía de esta mujer excepcional que, además de actriz, fue escritora, promotora cultural y defensora de los derechos de la mujer, características, por lo demás, que deberían destacar a la hora de acercarse a su actividad cultural y, por supuesto, a su diario personal.

Ramírez considera que la presencia y la influencia de la actriz es muy clara en la vida de intelectuales, políticos, escritores y pintores de su época; de muchos de ellos, además, fue mecenas, pero no sólo el apoyo económico es el que debe destacarse, por encima de todo, afirma la autora, es importante detectar la clara influencia de una mujer competente para dialogar y con los méritos suficientes para estar a la altura de esos hombres que fueron grandes políticos y escritores, en una época donde el simple hecho de ser mujer ya representaba una desventaja. Finalmente, Ramírez realiza una revisión de las ediciones que han aparecido sobre su vida, destacando el hecho de que ninguna de ellas discute abiertamente sobre las opiniones intelectuales de Antonieta Rivas Mercado.

Finalmente, Alberto Paredes, en el texto "RLV: Ni donjuán ni padre de familia", dedica sus observaciones a la obra lopezvelardiana. En este apartado, el autor estudia el "yo" intrínseco que caracteriza la obra de Ramón López Velarde, bajo lo que comprende como el *arte de la queja*. Pone atención a la fuerza expresiva de la obra estudiada y con gran

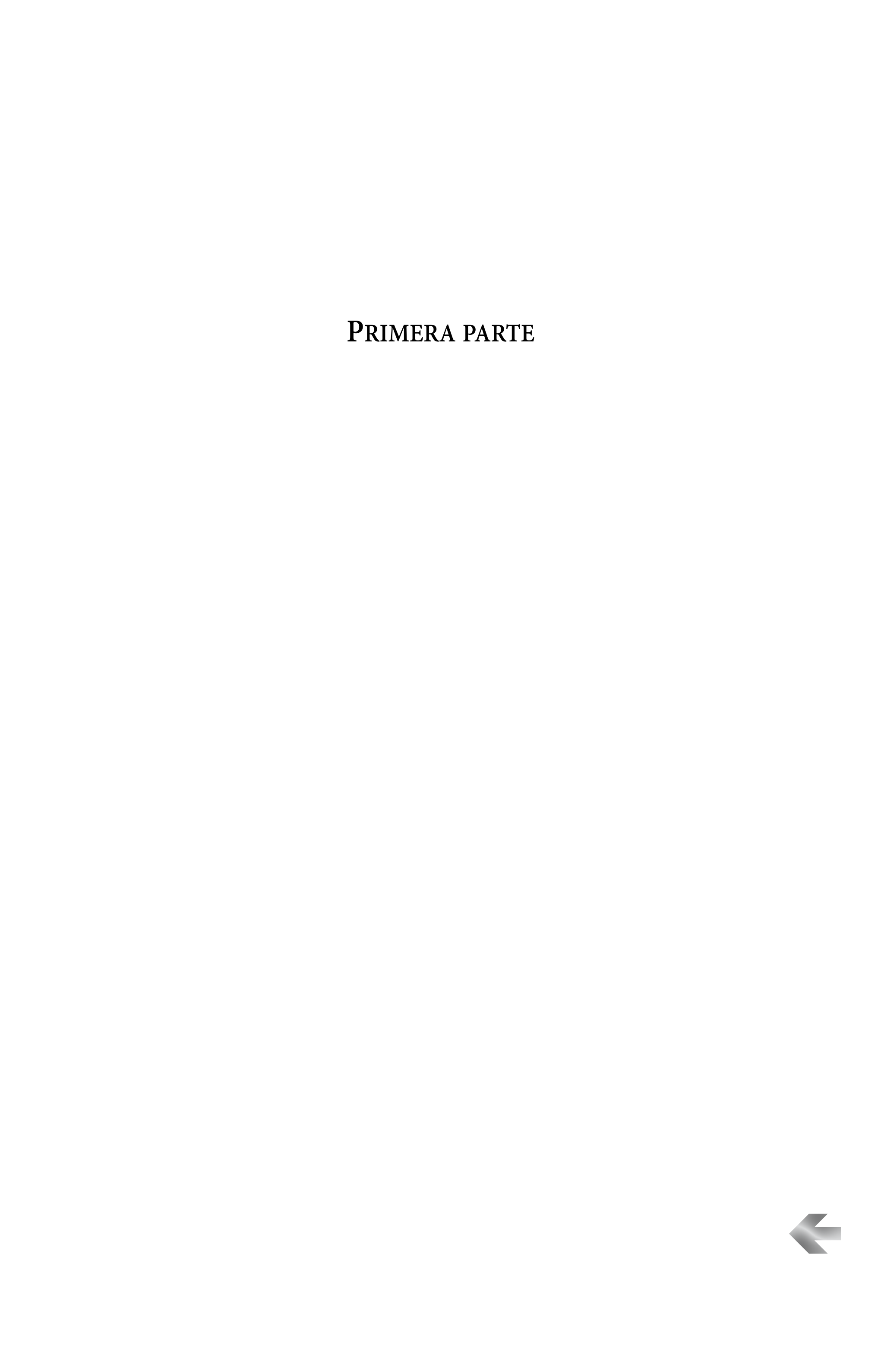
ingenio realiza un estudio a la estructura antisocial contenida en las páginas del poeta zacatecano. El texto, que es un fragmento de la versión del libro *El arte de la queja. La prosa literaria de Ramón López Velarde*, se convierte así en un interesante estudio, nacido de una amplia documentación biográfica e histórica, sobre la obra de López Velarde y su contexto social y cultural.

El presente volumen actualiza la preocupación de dos libros que aparecieron en 1975 y 2002, el de Schneider ya citado y el otro de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala;[2] ambos libros centran su preocupación en las polémicas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Recurrir a ellos es una experiencia de lectura y de saberes en torno a las diversas concepciones sobre nuestra literatura nacional. Este propósito se mantiene, al menos eso creemos, en el libro que ahora presentamos a los lectores; como puede observarse, tiene también el propósito de continuar dicho diálogo con la participación de otros académicos que han aprovechado la actualidad del tema para revisar, desde cada uno de los escritores que estudian, este planteamiento de la continuidad, la ruptura y las polémicas a la luz de nuevos tiempos.

Esperamos que con el presente volumen, logremos una revisión panorámica de ciertos momentos claves de nuestra Historia Literaria, así como de algunos de los autores más significativos del siglo XX mexicano, comprendiendo, por supuesto, que el camino de los estudios literarios seguirá marcado por rupturas y continuidades que enriquecerán los diálogos y los estudios sobre nuestra literatura nacional.

[2] Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*. México, UNAM, 2002, Biblioteca del Estudiante Universitario #137, Coordinación de Humanidades.

Primera parte



Coda: mis rupturas y continuidades con Luis Mario Schneider

Belem Clark de Lara
Seminario de Edición Crítica de Textos,
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A partir de la invitación para participar en este volumen en homenaje a Luis Mario Schneider, cuya temática general debía girar en torno a uno de sus libros más significativos para mí, me refiero a *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* (1975), comencé a reflexionar qué tanta cercanía académica establecí con su autor, pues sólo me quedaba claro dónde estaban mis rupturas; así que este capítulo versará acerca de los quiebres y continuaciones que tuve con él. Siento declarar que será inevitable la narración de hechos. Para guiarme en esta tarea, retomo aquí los rasgos de carácter con los cuales Fernando Curiel hace un par de años definió a Luis Mario: *descubridor*, *conquistador*, *adelantado* y *encomendero* (Curiel, 2014: 18); ello porque cada uno de estos rasgos coinciden con mis encuentros y desencuentros con nuestro homenajeado.

La historia inició hace poco más de tres décadas. En 1985, terminaba la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas y debía comenzar mi tesis de licenciatura. En aquel tiempo, sin saberlo ni Luis Mario ni yo, nuestros caminos se entrelazaron por primera vez. Él, como investigador consumado, estaba adscrito al Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Yo comenzaba mi vida como técnico académico en "apoyo a la investigación", figura totalmente formativa y ahora ya descontinuada, en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, para trabajar en el equipo editor de *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera. Por aquel entonces, mi titulación era inminente, así que la maestra Ana Elena Díaz Alejo me preguntó si quería hacer la tesis sobre la escritura del Duque Job; yo contesté que prefería otro tema que me permitiera avanzar en el conocimiento del siglo XIX. Fue así que me propuso el estudio y los índices de *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias*,

Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, editada en 1869 por José Tomás de Cuéllar y José María Flores Verdad, en San Luis Potosí, y con este trabajo obtuve mi cédula profesional en 1986.

Tres años más tarde, salió de la imprenta la edición facsimilar, el estudio y los índices de la revista en cuestión; la presentación acaeció en la Casa del Libro de nuestra Alma Mater; con inmensa sorpresa, supe que se encontraba en la sala la doctora Clementina Díaz y de Ovando; esa noche tuve el honor de conocerla, y en breve charla me hizo algunos cuestionamientos sobre la publicación de Cuéllar, los que demostraban su conocimiento acerca del editor y su semanario; yo, como en un segundo examen profesional, afronté segura la interpelación. Menciono sólo dos de sus preguntas: la primera refería al por qué esa noche no se habló sobre la traducción que Flores Verdad hiciera de la novela *Los últimos días de Pompeya*, de Edward Lytton Bulwer, publicada por entregas en la revista en cuestión; contesté que tanto la Hemeroteca Nacional de México, como la de mi Instituto, sólo contaban con la reimpresión que Cuéllar hizo de los primeros números de la *Potosina*, en cuyas páginas no se contempló la inclusión de las entregas del texto mencionado. La segunda fue si sabía de la entrevista que Ángel Pola le hiciera a Cuéllar en su columna, "En casa de las celebridades", en 1888; comentamos sobre lo que en ella se expuso y yo completé su información detallándole cómo Pola había vuelto a publicarla en 1894, con motivo del fallecimiento del escritor, texto que había ganado con el agregado de su descripción física; la cual —utilizando la terminología de la ecdótica— presenté en una edición integral, quedando como apéndice al estudio preliminar de *La Ilustración Potosina* (Pola, 1989: 133-140).

Con orgullo sentí que había aprobado el interrogatorio y Clemen, como le gustaba que la llamáramos, me otorgó, con la simpatía que la caracterizaba, un segundo título: el de "Dueña de Cuéllar". En el brindis de la citada presentación, fue cuando me enteré que los índices de la revista, tiempo atrás, le habían sido encomendados a Luis Mario Schneider, pero el trabajo no fue aceptado para su publicación. Como ven, sin saberlo, descubrí al *descubridor* de las polémicas literarias; así, sin darme

cuenta, había entablado una primera batalla con el que hasta esa noche era un perfecto desconocido para mí. Esta fue mi primera ruptura con quien a la postre sería, en lo personal, un entrañable amigo.

En 1995, Luis Mario regresó temporalmente al Centro de Estudios Literarios a dirigir la revista *Literatura Mexicana*, ahí tuve la oportunidad de conocerlo, de tratarlo; con su amabilidad y simpatía de conquistador, desvaneció mi carácter enjuiciador y perfeccionista e iniciamos una cálida amistad en torno a nuestro autor común, José Tomás de Cuéllar, camino de continuidad que pervive.

Un par de años después, Schneider descubrió y rescató *El comerciante en perlas. Novela americana*, que, con la firma J. T. de C., había sido publicada, por entregas, en el periódico *El Federalista* entre el 2 de enero y el 30 de septiembre de 1871; obra que editó, omitiendo el subtítulo, para la colección Al Siglo XIX. Ida y Regreso, de la Coordinación de Humanidades de la Máxima Casa de Estudios. En la XIX Feria Internacional del Libro de Minería (1998), me invitó a presentarla. En ese entonces, el crítico argentino-mexicano, en su introducción, la clasificó como una novela romántica, posición de la cual, por supuesto, disentí, debido a que, desde mi perspectiva, correspondía a lo que he venido defendiendo como característica de la literatura decimonónica, su cualidad ecléctica, ya que en la mencionada novela sí podía distinguir rasgos románticos, pero de igual manera neoclásicos y realistas.[1] Aún más, el romanticismo se oponía a mi visión de un Cuéllar positivista, como lo ubiqué desde 1869, año en que comenzó a escribir novelas de gran envergadura.[2]

Al comparar las obras que le antecedían, *El pecado del siglo. Novela histórica (Época de Revillagigedo, 1789)* (1869); *Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren* (1869-1870) y una tercera, *Isolina la*

[1] Posteriormente, recogí algunas de las ideas de la presentación de esta novela en un artículo, *vid.* (Clark, 2000).

[2] Al respecto puede consultarse Belem Clark de Lara, "5. Crónica. B. La educación y las ideas positivistas", en "Estudio preliminar" (Cuéllar, 1989: 707-2) y Belem Clark de Lara, "I. El autor", "III. Un subgénero: la novela histórica. Las voces. B. El dogma *vs.* lo natural, C. Iglesia *vs.* ilustración y D. Narrador/autor", en "Introducción" (Cuéllar, 2007: XLVI-XLVII, LXXIII-LXXXVI).

ex-figurante (Apuntes de un apuntador), la cual se publicó en 1871, al mismo tiempo que *El comerciante en perlas*, noté el distanciamiento entre esta última y las tres primeras. Por ejemplo, la ausencia de la temática nacional o del testimonio de los protagonistas de la clase media mexicana que a Facundo le interesaban, intención suscrita en su "Prólogo" a La Linterna Mágica, colección en la cual reunió inicialmente su narrativa y, en una segunda época, también lo más granado de su producción. Sin embargo, nunca puse en duda la autoría de Cuéllar en la novela rescatada por Schneider; incluso, la prensa de la época lo confirmaba; en *El Monitor Republicano* del 1º de octubre de ese 1871 puede leerse una nota firmada con las siglas M. M. que dice: "*El comerciante en perlas*. La novela americana que con este nombre ha publicado nuestro ilustrado amigo el señor Cuéllar en *El Federalista*, ha terminado. La novela es digna del mérito de su autor y le felicitamos sinceramente por su bella producción" (M. M., 1871: 3).

Dos lustros adelante, un incidente hizo que repensara esta cuestión. Me refiero al encuentro fortuito del equipo editor de las obras de José Tomás de Cuéllar, proyecto del que hablaré más adelante. El hallazgo ocurrió en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, donde se resguarda un volumen editado en Veracruz en la Imprenta del Progreso, datado en 1873, y que lleva una variante en el título: *El comerciante **de** perlas*, bajo la misma firma de autor. El sello que la respaldó llamó mi atención, porque no tenía conocimiento de que nuestro autor hubiese publicado en esta casa impresora; además, cabe recordar que en 1873 Facundo trabajaba como secretario en la Legación Mexicana en Washington D. C., lo cual me llevó a iniciar una pesquisa. Al día de hoy he encontrado una edición anterior tanto de la versión periodística como de la veracruzana, con el mismo título y las iniciales J. T. de C., publicada en 1869, en París, por la Librería de Rosa y Bouret, y la propiedad literaria, especifica, como era usual, que correspondía a los editores; volumen que adquirí en Amazon, empresa no fiable para nuestros objetivos, la cual se la adjudica a James Fenimore Cooper, fallecido en 1851; por el monograma perforado sé que es copia del libro que perteneció a la Biblioteca

de la Universidad de California. En su momento solicité la información correspondiente a esta institución; no obstante, se me notificó que sólo contaban en su catálogo con la edición de Luis Mario Schneider. Conozco otra edición datada en 1903, publicada en Santiago de Chile, con la marca editorial de Oficina de El Chileno, de igual modo atribuida a Cooper. Debo enfatizar que en la bibliografía del escritor norteamericano hay registro de esta obra. Con el tiempo y tras adquirir un mayor conocimiento de Cuéllar, considero poco probable que él enviara un libro suyo a imprimir a París.[3] Continuidad o ruptura, está todavía por resolverse.

Al comenzar la década de los noventa, me encontré con Luis Mario, *el adelantado*. Aquí me referiré a su libro *Ruptura y continuidad*, el cual, al paso del tiempo, me sigue pareciendo excelente por tratarse de un ensayo pionero de historia literaria, en donde dio cuenta de los objetivos esenciales de las bellas letras en la construcción de la nación, conocimiento que extrajo de las páginas de las publicaciones seriadas. El crítico-historiador narró ahí, de manera certera, las polémicas entre algunos de los árcades y la nueva tendencia que iba imponiéndose, al dejar atrás el culteranismo colonial para proyectar los inicios de un sistema literario que buscaba su originalidad. Las instancias de consagración —asociaciones, academias, sociedades, liceos, diarios y revistas— tomaron su justo lugar en el trabajo de Schneider, quien demostró el importante papel que jugaron en la configuración de una literatura que ya comenzaba a asumirse como propia y en la constitución del inicio del canon mexicano. Ahí sabremos cómo José María Lacunza combatió con

[3] Cuéllar no tenía una opinión favorable de París; Altamirano dejó entreverlo en una epístola a Francisco Sosa del 26 de septiembre de 1890, donde afirmaba: "Las impresiones de Barcelona no me agradan. Son de mal gusto. Compare usted nada más las novelas de Pepe Cuéllar con el libro de usted y verá la diferencia. El libro de usted gusta por su forma desde luego, y los franceses a quienes lo he enseñado se han sorprendido al saber que es de edición mexicana" (Altamirano, 1992: 58). En otra carta dirigida a Joaquín D. Casasús —datada el 2 de septiembre de 1892—, refiriéndose a la estadía de meses de Facundo en España, expresó: "En París ha estado unos días y no ha visto nada. No se interesa por nada. No le gusta nada. Tiene sobre París las ideas de los imbéciles, pura prostitución. Se conoce que viene de hablar con gachupines más brutos" (358).

tenacidad la literatura de José Joaquín Fernández de Lizardi en aras del "buen gusto y la elegancia literaria" (Schneider, 1975: 47), y unido a las voces de M. G. o José María Rodríguez del Castillo, entre otros, lo enjuiciaron por su falta de elegancia, por mancillar el honor y la moral sociales, fundamentados en una crítica mala e inútil a nuestro pueblo. No obstante, la literatura de principios del siglo XIX iba cambiando sus propósitos, al alejarse del deleite para buscar su utilidad. Un moderado defensor lizardiano, E. L. B., tras un puntilloso análisis de sus escritos le atribuyó "una crítica oportuna y moderada, fluidez en la poesía, juicio sólido, lenguaje sencillo y perceptible naturalidad, giros poéticos, rasgos históricos, una copia de instrucción nada vulgar" y lo consideró "el Juvenal de nuestros días" (54).

De esta manera, yo creo que Luis Mario fue el primer reconstructor de las querellas que dieron lugar a las letras mexicanas; con base en esas discusiones observó: la aparición de la crítica no sólo literaria, sino también moral; el nacimiento del nacionalismo, encabezado por Juan José Eguiara y Eguren y el propio Lizardi, el principio de dignidad del criollo y el reconocimiento de su lenguaje. Y aún más, la necesidad de un pago por la labor intelectual; concepto este último puesto en disyuntiva por Lacunza, debido a que entre los principios de los dos periódicos de aquella época, el *Diario de México* y *La Gaceta*, no estaba el remunerar las colaboraciones.

La labor historiográfica continuó. Schneider descubrió cómo hacia la primera mitad del siglo decimonono, nuestros escritores seguían pugnando por la "desespañolización", término tomado de Ignacio Ramírez, en aras de encontrar lo propio. Las asociaciones y las revistas literarias reforzaron su alcance y trascendencia a partir de la República Restaurada, piezas claves en estos años fueron figuras como Ignacio Manuel Altamirano, José Tomás de Cuéllar, el mismo Ramírez, entre otros muchos, todos ellos preocupados por conseguir la nacionalización de nuestras letras, combatiendo tanto por la independencia intelectual frente al poder político, como por el reconocimiento a su actividad creadora y su retribución económica. Polémicas representativas fueron las entabladas en el

Liceo Hidalgo durante 1874, sobre la pertenencia de sor Juana Inés de la Cruz a la literatura mexicana, o la de 1884 entre Francisco Pimentel y Altamirano sobre el neologismo y su utilización en literatura. En su ensayo, Schneider se adelantó muchos años e incursionó en la historia intelectual, tendencia hoy tan en boga.

Ahora bien, pese a mi excelente opinión acerca del libro, no dejo de tener con él una ruptura y una continuidad. Cuando lo leí, me encontré con que Schneider dató la polémica modernista en 1897, año de la aparición de *Oro y negro*, primer poemario de Manuel de Olaguíbel. Yo, que estaba imbuida en los textos de Manuel Gutiérrez Nájera, consideré que la discusión sobre este movimiento literario podía fecharse 20 años atrás. La edición de la obra najeriana me había proporcionado el conocimiento de las disputas que este autor había enfrentado con algunos de sus colegas acerca de la concepción de una nueva estética. Fue entonces que, dándole continuidad a lo recopilado por el historiador de la literatura, pero ahora desde la Filología literaria, emprendí la búsqueda de los testimonios que me permitiera reconstruir este largo camino. Así, al reunir una serie de artículos que confrontaban el pensamiento del Duque Job con otros escritores, pude datar con mayor precisión dicha querella.

La primera controversia la sostuvo Gutiérrez Nájera con P. T. [Pantaleón Tovar] en 1876, la cual versó sobre la naturaleza y los fines del arte (Gutiérrez Nájera, 1995: 109-127). El tema fue suscitado por la crítica que Francisco Sosa hiciera al libro de Agapito Silva, *Páginas sueltas* (México, Imprenta El Porvenir, 1875) (Mejía Sánchez, nota, Gutiérrez Nájera, 1995: 109), censurando el que se haya ocupado de la poesía erótica y no de asuntos más útiles, con "un fin más práctico y positivo" (*idem*). El objetivo para el crítico debía ser "la queja universal, la grandiosa expresión de las necesidades de un pueblo o de sus triunfos o de sus glorias"; en un ensayo —que constó de cinco entregas— titulado "*Páginas sueltas*, de Agapito Silva", Gutiérrez Nájera contestó en defensa de la poesía sentimental que incluía el género erótico, pero también el religioso, el patriótico y otros más. Ahí inició su deslinde de la escuela romántica nacionalista, dedicada al mejoramiento de las costumbres sociales; abogó por la

libertad absoluta del arte y el respeto incondicional al libre vuelo de la imaginación, al idealismo y al sentimiento, como elementos poéticos esenciales; proclamó, entonces, "el culto a lo bello en todas sus manifestaciones y en todas sus formas", porque lo bello, afirmó, "era universal y eterno". Postura que consolidó un par de meses después en su ensayo "El arte y el materialismo" (Gutiérrez Nájera, 1995: 49-64); texto en el cual dejó atrás el criterio de verdad romántica que unía lo bello con lo grotesco, para defender el amor y el espíritu frente al escepticismo y la inclinación materialista de la época; de la misma forma, rechazó enérgicamente el realismo propio de la época y el repugnante materialismo en pos de la belleza.[4] No está por demás decir que esta pieza originó a su vez una polémica en pleno siglo XX, entre Iván A. Schulman (1966: 103) y Boyd G. Carter (1956: 78). El primero de ellos lo creyó una continuación del romanticismo y que Gutiérrez Nájera refrendaba lo expresado por Víctor Hugo; mientras que el segundo lo estimó un claro manifiesto modernista.

Al largo camino de la construcción del Modernismo, sume el debate de 1884, entre Gutiérrez Nájera, Victoriano Agüeros y Justo Sierra. El asunto lo puso en la mesa el Duque al censurar a los integrantes de la Academia Mexicana de la Lengua, en un discurso de rompimiento con los postulados de la retórica practicados por el sector conservador. Así opinó: "con excepciones muy contadas, la Academia se ha compuesto de personas adictas al trono y al altar; de hombres temerosos de Dios y de la gramática, que con igual entereza repugnaron los pecados contra la ley de Dios y los pecados contra la sintaxis ortodoxa" (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2000: 80). Para concluir la desavenencia, Gutiérrez Nájera propuso la fundación

[4] Me refiero a las piezas: Manuel Gutiérrez Nájera, "La poesía sentimental", en *La Iberia*, año X, núm. 2 811 (29 de junio de 1876), p. 3; respuesta a P. T., "La poesía sentimental. Dedicado al señor don Manuel Gutiérrez Nájera", en *El Monitor Republicano*, año XXVI, núm. 152 (24 de junio de 1876), p. 2, en el que comentaba la serie de colaboraciones que Gutiérrez Nájera publicó acerca del libro *Páginas sueltas* de Agapito Silva, en *La Iberia*, año X, núms. 2 770, 2 771, 2 772, 2 773 y 2 774 (10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876); texto que se convierte en antecedente de "El arte y el materialismo".

de un Ateneo donde pudieran ingresar los liberales que hubieran incorporado novedosas tendencias (*idem*).[5] El paso siguiente en dicha configuración lo encontré en otra polémica datada en 1885, la cual tuvo lugar en el seno del Liceo Hidalgo, tercera época; en ella participaron Pimentel, Vicente Riva Palacio, Altamirano y Emilio Fuentes y Betancourt; sesión en la que se deliberó sobre la existencia de la literatura nacional, lo que motivó que nuestro primer modernista escribiera sobre el tema. La pieza lleva el título de "Literatura propia y literatura nacional", texto interesante, porque ahí se divorció de manera definitiva de la generación nacionalista en aras del movimiento literario que venía conduciendo desde 1876 (81-89).

Con estos antecedentes, le propuse a Ana Laura Zavala Díaz el rescate de las polémicas subsecuentes. Así recogimos los textos aparecidos en la prensa entre diciembre de 1892 y enero de 1893, firmados por un grupo de jóvenes que pugnaba por una nueva escuela, esto como respuesta desesperada a la vieja guardia literaria; punta de lanza fue la carta escrita por José Juan Tablada y publicada con el título "Cuestión literaria. Decadentismo", en la sección literaria del periódico *El País*, el 5 de enero de 1893 (107-110). En la mencionada misiva, su autor se dirigió a la camarilla que pugnaba por imponer un principio artístico, un dogma estético: el *decadentismo*. En esta reyerta participaron el gran orador, Jesús Urueta; el original poeta, Francisco M. de Olaguíbel; el inspirado Balbino Dávalos; el aún poco conocido, José Peón del Valle; todos reconocidos por Tablada como integrantes de la pandilla junto con Alberto Leduc; además del incisivo, Ciro B. Ceballos; el muy joven, Bernardo Couto, y Jesús E. Valenzuela quien, un lustro más tarde, sería el principal mecenas de la *Revista Moderna*. Entre las distintas opiniones cabría

[5] M. Gutiérrez Nájera, "La Academia Mexicana", en *La Libertad*, año VII, núms. 183-184 (14 y 15 de agosto de 1884), pp. 2-3 y p. 2, respectivamente. Dos años antes de esta pieza najeriana, se había intentado crear un Ateneo Mexicano; para la opinión najeriana sobre dicho proyecto, *vid*. Manuel Gutiérrez Nájera "El Ateneo Mexicano de 1882", en *el Nacional*, año III, núm. 306 (20 de junio de 1882), p. 1 (1995: 211-214).

destacar la de Urueta, quien afirmó que estaba de acuerdo con el autor de la carta en la propuesta estética, pero no en el nombre de decadentismo que pretendía dar a la nueva escuela, debido a que si como artistas buscaban el refinamiento del espíritu que huía de los lugares comunes, "la videncia moral, el poder de sentir lo *suprasensible* [...], la hiperestesia del temperamento", lo que significaba: "elevación de nivel", se faltaba a la lógica eligiendo un término impropio; de ahí que sugiriera el de "arte literario" (113). Es importante mencionar que Gutiérrez Nájera no intercedió en la polémica; sin embargo, en su artículo "Al pie de la escalera" del 6 de mayo de 1894, con el cual abría la puerta de la naciente *Revista Azul*, los invitó a colaborar en sus páginas.

Otra discusión antecedió a la polémica de 1897 historiada por Schneider; la cual ocurrió entre el 15 de junio y el 17 de julio de 1896 mediante un combate epistolar entre Amado Nervo, Aurelio Horta y el Dr. P. P. Ch. [seudónimo de José Monroy]; los ejes de la disputa fueron, por una parte, si la literatura decadentista era producto de la sociedad mexicana o una imitación de las corrientes estéticas europeas; por la otra, si estas expresiones satisfacían las necesidades intelectuales de la "masa" y, por tanto, si la comprendían.[6] La historia de la escaramuza de finales de 1897 e inicios de 1898 Schneider la relata magistralmente. Como ya mencioné, la originó la publicación de *Oro y negro* de Olaguíbel, poemario que fue recibido con aclamación por los modernistas. En contraposición, Victoriano Salado Álvarez, reconocido escritor jalisciense, envió al autor una carta pública, donde reprobaba el *decadentismo*, por considerarlo epígono de las tendencias extranjeras y ajeno a las preocupaciones nacionales. Amado Nervo reviró a Salado Álvarez: se deslindó del término *decadentismo* y consideró más preciso sustituirlo por el de *modernismo*; refutó el argumento de que este movimiento nada tenía que ver con el entorno mexicano, aduciendo la influencia que, en aquella época, Francia tenía en nuestro país, y teorizó sobre el símbolo y la relación, los elementos poéticos que estimó más representativos de esta escuela literaria. En

[6] Al respecto *vid.* (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2000: XXX-XXXIV).

la trifulca también participaron otros jóvenes escritores, como José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela. La intervención del último destacó en tanto puso en relieve un factor que, con el tiempo, sería considerado como uno de los grandes aportes del Modernismo: la renovación del lenguaje —cualidad, censurada por Salado Álvarez, quien pugnaba por seguir las normas tradicionales del castellano—.

Registramos una polémica más ahora fechada en abril 1907; su origen fue la aparición de la *Revista Azul*, segunda época, dirigida por Manuel Caballero, quien buscó que la literatura mexicana regresara a los criterios clásicos. Entre las 30 firmas ateneístas que suscribieron la "Protesta de los modernistas" destacan: Alfonso Reyes, Max Henríquez Ureña, Luis Castillo Ledón, Tito Acevedo, Nemesio García Naranjo y José de Jesús Núñez y Domínguez.

Al final, todos los testimonios de esta, muy larga, polémica modernista ampliaron y dieron continuidad a la búsqueda iniciada por Schneider; fueron publicados en la colección Biblioteca del Estudiante Universitario, gracias a la invitación de su director, el doctor Fernando Curiel, bajo el título *La construcción del modernismo* (UNAM, 2000); volumen que con tristeza nuestro homenajeado ya no alcanzó a conocer. Nuestro homenajeado relató una última polémica, la de la vanguardia, con la que concluyó el libro que nos ha ocupado.

Mi última ruptura / continuidad fue con Luis Mario, *el encomendero*. Cuando dejó la dirección de la revista *Literatura Mexicana* en 1997, me planteó que hiciéramos juntos la edición de las *Obras* de José Tomás de Cuéllar; pero conociendo lo que eran las encomiendas, yo, decimonónica, republicana y nacionalista / positivista a ultranza, entre bromas, deslicé su ofrecimiento. Ruptura sí académica, mas no amistosa. Al paso de los años, hablo de 2003, le propuse a Ana Laura Zavala que iniciáramos el proyecto Edición crítica de las obras de José Tomás de Cuéllar, lo que mantiene mi gran continuidad con el deseo de Schneider; hoy, donde esté, podemos decirle que está retribuido. En 13 años hemos publicado nueve volúmenes. A las tres novelas antes mencionadas, sumamos los títulos *Historia de Chucho el Ninfo*, *Las Jamonas*, *Las gentes que son así*,

Gabriel el cerrajero o Las hijas de mi papá, *Los mariditos* y *Novelas cortas*; tenemos en prensa uno más *Baile y cochino…*, donde se fijó la edición periodística ilustrada, y por concluir los volúmenes que recogen las poesías, el periodismo de 1855 a 1872 y su columna "Artículos ligeros sobre asuntos trascendentales" (1882-1884); finalmente, este año se inicia el rescate de las piezas que Facundo agrupó bajo el título de *Vistazos*, queda todavía pendiente la edición de la única obra de teatro rescatada por el propio autor y con la cual, de no haber otro hallazgo, cerraríamos el proyecto en el año 2020. En resumen, Luis Mario, la misión está cumplida.

Bibliografía consultada

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas, XXII. Epistolario, 2 (1889-1893)*, coordinación Nicole Giron, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

CARTER, Boyd G., *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos*, México, Ediciones De Andrea, 1956.

CLARK DE LARA, Belem, "*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar. ¿Una novela histórica?", en *Literatura Mexicana*, vol. 11, núm. 1, 2000. pp. 81-112.

________ y Ana Laura Zavala Díaz, antologs., *La construcción del modernismo (Antología)*, introducción y rescate Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2000. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).

CUÉLLAR, José Tomás de, *La Ilustración Potosina*. *Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades y Avisos* (1869), José T. de Cuéllar y José María Flores Verdad, editores. Edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo. Estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989. (Fuentes para la Historia de la Literatura, 2).

________, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. [Novela histórica. Época de Revillagigedo-1789] (1869)*. Edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara con el apoyo técnico de América Viveros Anaya. Edición dirigida por B. C. de L., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2007. (Nueva Biblioteca Mexicana, 165).

CURIEL, Fernando, "Vanguardias autóctonas: recordando a Luis Mario Schneider", en Daniar Chávez y Vicente Quirarte, coords., *Nuevas*

vistas y visitas al estridentismo. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014. pp. 141-166.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras I. Crítica Literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana* [1959], 2ª edición aumentada, investigación y recopilación de Erwin K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).

M. M., "*El comerciante en perlas*", en *El Monitor Republicano*, 5ª época, año XXI, núm. 234 (1 de octubre), 1871. p. 3.

Pola, Ángel, "Apéndice 1. Entrevista de Ángel Pola a José Tomás de Cuéllar", en Belem Clark de Lara "Estudio preliminar" a *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesías, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos*, (edición facsimilar de la de 1869) de Ana Elena Díaz Alejo, estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989. (Fuentes de la Literatura, 2), pp. 131-140.

Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975.

Schulman, Iván A., "El modernismo y la teoría literaria en Manuel Gutiérrez Nájera", en *Génesis del modernismo*, México, El Colegio de México, 1966.

Sosa, Francisco, "*Páginas sueltas*, un nuevo libro de Agapito Silva", en *El Federalista*, t. VII, núm. 1 666 (25 de marzo), 1876. p. 2.

Ruptura y continuidad: Periodos de la literatura mexicana del siglo XX

Fernando Curiel
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Para Fernando Tola de Habich

1. Presentación

En los extremos de Cervantes y O'Gorman (el historiador, no el pintor), se mueve este "paper" (como se decía, no hace mucho —moda gringa—, de una investigación). Don Miguel cuando constata, sentencia; don Edmundo cuando suspira, anhela.

Me explico.

Cervantes, escribe sobre la Historia, cito: "… émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir".

Aunque, advierto, que dejaré para otra ocasión, la glosa de las formidables pistas que contiene la frase. Que la Historia es sinónimo del pasado pero no antónimo del presente; que en sus clósets se guardan los hechos, quiero suponer en estado latente; que especula sobre el acontecer; etcétera, etcétera.

O'Gorman, por su parte, ya en sus postrimerías, resume años de lecturas, reflexiones, obras, hallazgos, del modo que sigue:

> Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes […] una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer […] una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria […]. (O'Gorman, 2007: XXX).

En el primer caso, habla sobre la Historia un novelista (genial, inventor de la Narrativa Moderna). En el segundo, trae a cuento a la Novela, un historiador con toda la barba (pero que no gastaba).

Juntar Literatura e Historia es recobrar una matriz común, la de las Bellas Letras. Eso hizo Luis Mario Schneider. Indagar qué tan deliberadamente, conscientemente, y con qué fortuna, es tarea nuestra.

2. Litis

Hablaremos, pues de tiempo, y de cortes del tiempo. Y un poco, inevitablemente, de la idea —ocurrencias o pálpitos si usted manda— de la Historia, de parte del dicente.

Pero vayamos por partes.

El proceso literario mexicano y sus periodos, en primer término.

Bien.

Juzgo de justicia traer a cuento al más lejano precedente cronológico: la *Antología del Centenario*. Una de las joyas del programa editorial conmemorativo, pensada en una serie que se redujo a la primera entrega (dos tomos) a causa de la "Revolufia".

Dedicado el proyecto al primer siglo de la Independencia, 1810-1910, plantea por eso mismo un corte —el último de la cronología— del siglo XX, sobre el que José Luis Martínez realizará, más adelante, un ejercicio de proyección. Amén de que, al censar editoriales y librerías, entre otros ingredientes, la *Antología del Centenario* anticipa a la Historia Intelectual, tropa de refresco —insisto en decirlo— de los Estudios Literarios.

Preciso que lo de *Historia Intelectual* no es mera suposición. Los créditos de la muestra publicada en 1910, incluyen a Justo Sierra, director de la obra y autor de su vestíbulo; a Pedro Henríquez Ureña a cargo de la "Advertencia"; y a Luis G. Urbina, autor del estudio preliminar. Hicieron trabajo voluntario los mozuelos Alfonso Reyes y Julio Torri. En la advertencia expresa PHU, con todas sus letras:

> No escrita aún la historia intelectual del país, nos faltaba la guía necesaria en el océano de papel que constituye la literatura mexicana. Tuvimos, pues, que orientarnos personalmente, con la escasa ayuda que prestan los ensayos de historia literaria producida entre nosotros. (*Antología del Centenario*, 1985: G).

Estamos, recuérdese, en 1910. "No escrita aún la historia intelectual del país"… ¿Ha cambiado la situación ciento ocho años más tarde? Me temo que no. Ayunos seguimos de historias intelectuales en general y de historias literarias en particular.

Por curiosidad, cito, el material contenido en los dos primeros tomos de la *Antología*, de una parte; y de otra, la proyección hecha por Martínez. Sobre lo primero, aclaran sus autores que no se trata de una "selección de verdaderas flores del arte literario", "porque no todo el tiempo las ha producido nuestra literatura"; sino de una "muestra cabal de las formas y de los géneros literarios cultivados en México durante el siglo XIX y lo que va del XX" (*Antología del Centenario*, 1985: p. I). Lo bueno, lo mediano y lo malo.

"Especulemos", escribí en otro sitio. Cito(me):

> ¿Qué más habría comprendido el ambicioso proyecto, de haberse cumplido a cabalidad? Martínez, basado en la división cronológica y temática del primer par [publicado], conjetura la posibilidad de tres pares más de volúmenes: "III y IV para el periodo de *Romanticismo y Adversidades, 1836-1867;* V y VI para *Concordia nacionalista*, 1867-1889, y VII y VIII para el *Modernismo y Realismo*, 1889-1910". (Curiel, 2009: 329).

División que juzgo por demás sostenible. Hipótesis de trabajo, por lo menos.

Para el grueso de la temporalidad comprendida en los dos primeros tomos de la *Antología del Centenario*, recomiendo *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*, meditado libro publicado por Belem Clark de Lara en 2009.

3. Arranque en forma

En otro lugar hago constar lo siguiente:

Ensayistas, narradores y poetas (en ese orden), los más señalados ateneístas derivaron a las letras históricas. De la arquitectura: Jesús T. Acevedo; de la filosofía: Antonio Caso; del acontecer patrio: Luis Castillo Ledón, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Alfonso Teja Zabre (ateneísta arrimado); de las relaciones internacionales: Genaro Fernández MacGregor (y el Reyes de los informes diplomáticos de España, Francia, Brasil y Argentina).

Aunque lugar especial guarda la historia literaria, referida a México, República Dominicana, España, Cuba; cultivada con brillo tenaz por los hermanos Pedro y Max Henríquez Ureña y Julio Torri (y el Reyes de *Capítulos de literatura mexicana, Historia de un siglo, Capítulos de Literatura española, Letras de la Nueva España, Pasado inmediato, Historia documental de mis libros*…).

Ramillete, el citado en último término, que inaugura en forma, ya en tiempos revolucionarios, el asimismo ateneo Carlos González Peña en 1928, y que continúa José Luis Martínez en 1949. Los juzgo precursores.

4.1928 y 1949

Tengo, señoras, señores, colegas, a los años citados como axiales en la magra práctica historiográfica mexicana. 1928, por la aparición de la *Historia de la literatura mexicana* de González Peña. Y 1949, por la de *La literatura mexicana*, obra en dos tomos escrita por José Luis Martínez, integrante del grupo conocido como *Los Divinos*. El segundo tomo dedicado a la bibliografía.

Hablo de expresas empresas omnicomprensivas. De ahí que, por ahora excluya, a *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965), del entrañable Emmanuel Carballo, recuento en el que la cronología deviene tácita por el agrupamiento temporal de los magistralmente entrevistados: Ateneo, Contemporáneos, etcétera, etcétera. Lo que no inhibe el papel de *Protago-*

nistas, en tanto fuente para la historia de la literatura patria del siglo XX (y anoto que en Difusión Cultural, publicaremos más adelante las bibliografías elaboradas por Carballo sobre el cuento y la novela mexicanos).

Veamos ambas historias, la de don Carlos y la de don José Luis.

Dada por supuesta —sin leerse, me temo—, tenida por escolar, la obra de González Peña reclama una detenida revisión. Y, quizá, también lo requiera, el "apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México" que se le anexó con posterioridad (1966).

5. Con lupa

González Peña propone seis eras (más que épocas) literarias: Siglo XVI; Siglos XVII y XVIII; Independencia; De la consumación de la Independencia a 1868; De 1867 a 1910; Nuestros días.

José Luis Martínez, por su parte, divide en cinco los trechos historiados: Modernismo; Nueva Literatura; Ateneo; Prolongaciones modernistas; Españoles en el destierro; y La literatura mexicana de los años 41 y 42. En cuatro, las formas de organización intelectual: Ateneo de la Juventud; los de 1915; Generación de *Taller*; y Generación de *Tierra Nueva*. En cinco, los principales órganos de expresión: Editorial Cvltvra, *Taller, Tierra Nueva, Letras de México, Rueca*. Y, por último, en 10 las corrientes y/o movimientos, tendencias, ismos y escuelas en debate entre 1910 y 1949: Modernismo, Colonialismo, Prolongaciones Modernistas, Hispanoamericanismo, Vanguardia, Literatura de Contenido Social, Indigenismo, Popularismo, Folklore y Hermetismo.

Y ya que andamos en listas y elencos (que tanto prosperaran en los 60's, mecanismo mafioso de inclusión/exclusión), vale la pena intentar el recuento de las grandes obras —poesía y prosa— entre Modernismo y la generación de *Tierra Nueva*, límite superior de la historia de Martínez. Publicados en México o fuera de México— tiempos de exilios.

Poemas y ensayos, *Sangre devota* y *Zozobra*, *El plano oblicuo, Visión de Anáhuac, El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo, Al filo del*

agua, *El luto humano, Nueva grandeza mexicana,* entre otras cimas. Queda al lector(a) ampliarla de escapárseme algún título.

6. Cincuentenario de la "revolufia"

En 1960. La Revolución Mexicana cumple 50 años (a partir de 1968, no sin antecedentes, se desatará su Des-instauración, proceso que culmina el año 2000). Fiesta Patria, Fiesta del Poder en el Poder, la orna un proyecto editorial, en el que sobresalen no sólo los cinco tomos de *México: 50 años de Revolución*, sino también *México en la cultura* (1961). Obra igualmente colectiva en la que, en lo que toca a las letras, las aportaciones corresponden a Alfonso Reyes y a J. L. Martínez. Me detengo en esta última, que lleva por título "Las letras patrias. De la época de la Independencia a nuestros días" (primera redacción: 1946; revisión y ampliación: marzo de 1960).

Anticipo que, para nuestro reloj checador, el siglo XX literario mexicano se adelanta en dos años a la cronología, pues empieza en 1898, año de aparición de *Revista Moderna*, órgano de la emancipación de nuestras letras. De ahí que no deba sorprender que de los cinco apartados del trabajo de José Luis, yo subraye el penúltimo y el último; respectivamente, "La época del Modernismo" y "La literatura de nuestro siglo".

En los 60's también aparece el ya mencionado libro de Carballo. Varias veces reeditado, por definitiva debe tomarse la versión de 2005. Insisto en subrayar su importancia, valía, como documento fuente de la historia literaria del XX.

7. Una década después

Si en los 60's, se habla de un grupo intelectual hegemónico, *La Mafia*, en los 70's, efecto pos 68, prosperan facciones afanadas en lo que suelo llamar Guerra Sucia Cultural —réplica, sin que corra la sangre, pero sí el "encobijamiento" y la "desaparición" de escritores, de la Guerra Sucia a secas—. Delito: incorrección política. En dicho contexto aparecen tres obras con implicación en la Historia de la literatura mexicana. A saber:

- De Wigberto Jiménez Moreno, historiador a quien debemos mayor atención (y aprecio): *El enfoque generacional en la historia de México* (1974).
- De Carlos Monsiváis, etnógrafo y antropólogo social aficionado —lo que no le resta ni conocimiento ni agudeza—, "Proyecto de periodización de historia cultural en México" (1975).
- Y de Luis González y González, historiador debidamente —pero quizá no suficientemente— galardonado, *La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y de la Revolución*.

Sobre esta última obra, consigno dos versiones de don Luis, acerca de su etiología. La primera, contenida en *Todo es historia* (1989), reza:

> Don Wigberto Jiménez Moreno, a solicitud de un candidato a la Presidencia de la República, me propuso que hiciéramos la lista razonada de los pelotones generacionales de México, y me asignó como tarea: esbozar las generaciones que se sucedieron en la cúspide del país de la Reforma a la Revolución. (González y González, 1989: 10).

De la segunda versión, tenemos lo siguiente:

> A finales de 1975, cinco historiadores, fuimos invitados a conversar con el secretario de Gobernación. Durante la plática, el dignísimo catedrático Jiménez Moreno propuso el estudio de la historia de México a la luz de la teoría de las generaciones, lanzada por Ortega y Gasset cuarenta años antes. Al licenciado Moya Palencia le entusiasmó lo sugerido por el maestro. Los historiadores ahí presentes aceptamos hacer una investigación preliminar sobre el tema y el secretario dispuso que se aportaran los instrumentos requeridos para salir adelante con la empresa. Con todo, únicamente el fragmento encomendado a mí logró escribirse y fue impreso por la SEP en Foro 2000, con el nombre, etcétera. (González y González, 1997: 7).

¿Y esto a qué viene? A que confieso haber tenido noticia de diversos contextos generacionales. El “helenista” en el caso del Ateneo de la Juventud. El místico —mística cívica, civil— de la Generación de 1915. El torre-marfileño de los Contemporáneos. El de la “ruptura” como faro de los Estridentistas. El contracultural de La Onda (mi generación cronológica). El empresarial del CRACK. Pero ante el de una Política de Estado, expreso francamente mi asombro. Bueno, asombro y no.

En 1975, restaba un año al echeverrismo, el de “Arriba y adelante”, el de la “Apertura”, y pese a la evidencia de haber contraído el mal de la *Insuficiencia Presidencial* —que resultará invasiva, crónica, hereditaria y al parecer incurable—, don Luis suponía haber ingresado al Salón de la Historia.

Sospecho, pues, en la convocatoria de Moya Palencia, en su carácter de secretario de Gobernación y candidato (eso creía el muy ingenuo) a suceder a su jefe, la astuta jugada de invitar a historiadores linajudos para que inscribieran a los hombres del sexenio 1970-1976 —por cierto, algunos pertenecientes al Medio Siglo— en el suceder generacional patrio. Por fortuna, y justicia, *niguas*, *nanay*.

Me falta investigar el nombre de los tres historiadores, amén de Jiménez Moreno y G&G, implicados en la audaz jugada.

Procedo a las propuestas de los dos historiadores en el ajo, para centrarme después en la propuesta monsivaíta.

8. Rondas

Advierte(nos) don Wigberto cómo reparó que, en determinadas circunstancias, y fechas de nuestra historia,

> urgían tendencias económicas, políticas, jurídicas, sociológicas o historiográficas, y advertí que estos cambios en el clima intelectual tenían como agentes a equipos de personas que, en su mayor parte, tenían aproximadamente la misma edad, hacía la misma época habían pasado por expectativas similares y mostraban rasgos comunes en su orientación, a pesar de sus inevitables divergencias. (Jiménez Moreno, 1974: 5).

Correspondían, por ende, a tales equipos, agentes del cambio, el rubro generacional lanzado a Occidente por José Ortega y Gasset.

Entre 1850 y 1969/70, recuenta el historiador nueve generaciones. Caracteriza a la primera de la secuencia, de "prerreformista, posromántica, protomodernista y plenicientífica. Y, a la última, de "posrevisionista", otorgándole el signo del cambio de fondo. En efecto. Cito:

> En 1938/40 se integró una nueva atmósfera sociocultural que se deterioró seriamente en 1968 y que —de acuerdo con el ritmo que vivimos— acabará en 1976 —acaso con un estallido revolucionario— o cuando más hacia 1980. (Jiménez Moreno, 1974: 6).

Buen historiador, pero mal arúspice Jiménez Moreno. Lo que en realidad vino después del 68 —y no en 76 sino en 77—, fue la LOPPE, matriz de una farsa democrático-electoral, culpable de la erección de cárteles de la cosa pública. Farsa democrático-electoral que, pese a haber contado con numerosos intelectuales orgánicos —hoy llorosos a moco tendido, desencantados, compositores de réquiems pero sin un ápice de auto-crítica—, en nada se parece —la neta— a un estallido revolucionario.

Digo farsa en un sentido técnico: pieza teatral descuidada, chabacana, grotesca.

9. Dos veces González

Don Luis, por su michoacana parte, muéstrese hiper-orteguiano, a mi juicio más aún que Jiménez Moreno. Idea generacional, juzga el mexicano, de cabal asunción obligatoria.[1] El elenco recontado es como sigue: "La

[1] Anticipo que a la teoría generacional de O & G, la hemos "remasterizado". No dos, Coetáneos y Contemporáneos, son los tipos generacionales. Sino seis: Coetáneos, Contemporáneos, Constelaciones, Grupos de Coyuntura y Epocales. Digamos, Generaciones Típicas las dos primeras, Generaciones Atípicas las cuatro restantes.

pléyade de la Reforma", "La generación tuxtepecadora", "Los científicos", "La centuria azul", "Revolucionarios de entonces" y "Revolucionarios de ahora". Seis en total.

De particular interés para la historia literaria resultan, del XIX, "La centuria azul" y, del XX, las dos revolucionarias registradas. Aunque, por lo que se refiere a la disciplina histórica, también tiene relevancia para nosotros la de los "Científicos", que en realidad, por la duración misma del porfiriato, tiene un pie en el XIX y el otro en el XX.

De la generación "Revolucionarios de entonces", destaco desde luego al "Ateneo de la Juventud". Y de la de "Revolucionarios de ahora", a las generaciones de 1915, de Contemporáneos y de los Republicanos españoles transterrados.

10. Carlos "Monsi" Monsiváis

Preciso que el autor se declara enfáticamente anti-generacionalista. Dos son las propuestas aquí por comentar. La de "Proyecto de periodización de historia cultural de México" (1975), y "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" (1976). Sobre el primer texto, escribí en el pasado:

> La propuesta hipergeneracional, ultracoetaneísta, dogmática, de Jiménez Moreno, se dio a conocer en 1974. Al año siguiente, Carlos Monsiváis refútala a cambio de la periodización. Como señalé en otra parte, la suya es una 'tenaz, pugnaz argumentación' antigeneracionalista. Comienza el crítico por traer a cuento la división histórico-literaria propuesta por José Luis Martínez a principios de los sesenta: Independencia, Conquista de la revolución, Nacionalismo literario, Modernismo, Nuestro siglo.
>
> Prosigue apuntando don Carlos que ya, en nuestro siglo, la división generacional da sólo para tres pandillas, apagándose con la tercera, a saber: Ateneo de la Juventud, de 1915 y Contemporáneos; y que a partir de la última generación mencionada, impónense otros criterios (falanges, revistas, temas). Y que, con tales limitaciones, una

> progresión cronológica entregaría: *Taller*, 1938-1941; *Tierra Nueva*, 1940-1942; Medio Siglo, Hiperión, *Revista mexicana de literatura*. (Curiel, 2008: 241).

11. Primera propuesta

Bajo la afirmación de que en los 60's se dio una explosión cultural (sabía de lo que hablaba), explosión que dificulta enormemente la ubicación de generaciones —salvo la de La Onda—, "Monsi" lanza nueve entradas periodológicas, a partir del *Ancien Régime.* A saber:

1ª. Preliminar: 1880-1910.
2ª. Revolucionario de transición: 1906-1914.
3ª. De la primera influencia revolucionaria: 1915-1920.
4ª. De la exaltación nacionalista: 1921-1924.
5ª. De la decantación revolucionaria: 1925-1934.
6ª. Del nacionalismo revolucionario: 1935-1940.
7ª. Del afianzamiento cultural: 1940-1958.
8ª. Del auge cultural: 1958-1968.
9ª. Del reexamen crítico: 1968-1973.

12. Segunda propuesta

Meses después de su primera propuesta, ya del todo imbuido del ánimo revisionista y, digámoslo, iconoclasta, del 68, "Monsi" se prodiga. Reitera su rechazo a la idea/teoría generacional:

> Esta teoría [de las generaciones] —que facilita a *contrario sensu* un método de aproximación a las épocas y a los individuos que han creído en ellas, y han reverenciado las obras y personalidades de excepción—es un proyecto de idealizaciones, que vislumbran en la historia y la cultura entidades lineales y circulares (al gusto), de noción del tiempo unificada en la conciencia de sus agentes subjetivos, que ven

en las imágenes de la cultura una carrera rítmica de estafetas y relevos. (Monsiváis, 2013: 33).

Y divide en dos partes el proceso (diría yo) de la cultura mexicana del siglo XX. Primera parte, con antecedentes decimonónicos: Nacionalismo, Modernismo, Positivismo, Ateneísmo y Generación de 1915. Segunda parte, patente ya la mixtura de figuras, géneros, generaciones, movimientos y tendencias y hasta Ismos, manifiestos varios, etcétera. Cito:

- La poesía (Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo, Alfredo R. Plascencia, Francisco González León)
- La novela de la Revolución
- El colonialismo
- Las vanguardias (estridentista y agorista)
- Contemporáneos
- Especie de realismo socialista
- Grupo *Taller*
- Un nacionalismo con propósitos internacionalistas
- La autonomía estética de la novela
- La generación de los cincuenta

13. Comentario

Cítome:

Las imposibilidades y las contradicciones (y recaída utópica) que CM atribuye al planteamiento histórico-generacional, son las imposibilidades, contradicciones (y aún recaída utópica) de su decisión de refutarlo, sofocarlo. En su propuesta final (para los setenta, es cierto), incurre en la disparidad y multicausalidad en que incurren (inevitablemente, lo adelanté ya) tanto González Peña como Martínez. Lo mismo aparecen corrientes (y, dentro de las corrientes, tendencias e

> ismos), que géneros, que revistas, que temas específicos, que generaciones. Lo que persiste, por su parte, es el ánimo revisionista-icnoclasta. Lo que los ingleses llaman *debunker*… (Curiel, 2008: 243)

14. Conclusión

Dada su pobre, magra frecuentación en nuestro medio, a la historia literaria le aguarda una tarea hercúlea. Y por demás salutífera será la elección, entre las tres formas principales de historiar verso y prosa, de los autores, de las obras o del sistema literario, que se imponga la tercera. Miel al oído de la Historia Intelectual que, profeta pero también mago, señalara PHU en la advertencia de la *Antología del Centenario*. Adelanto sus rasgos salientes de mil amores:

- Texto y contexto(s). No uno sobre o en lugar del otro. Ambos. Sin perder de vista, la especificidad literaria —manejo estético de la lengua—, la *Literaturnost*.
- Sistema Literario (SM). Creación, producción, distribución, recepción, certificación (y, entre nosotros, por fortuna cada vez menos, Divinización).
- Autor social y/o colectivo.
- Acento en la socialización (lugares, costumbres, formas de organización).
- Rescate de la Literatura del Yo (en tiempo real: diarios, epistolarios, informes, entrevistas de fondo no banqueteras; y a toro pasado: autobiografías, memorias).
- Sincronía y diacronía en maridaje dialéctico.
- Inserción de la Lit. en las Humanidades (aunque estén dadas al catre, por ahora, mientras las reanimamos, sobre todo con el reconocimiento de su núcleo duro, Literatura más Filosofía más Historia).
- Periodización literaria en el marco de lo político-social.
- Triple operación en todos y cada uno de los trechos propuestos: a) recuento de equipos de escritores en escena (los que tienen la

sartén por el mango, los que van de salida, los recién llegados); b) los manifiestos en pugna, estéticos, educativos, políticos, sociales, hispanoamericanos); y c) las obras emblemáticas.

- Remasterización de la idea generacional ortegogasetiana (*vid.* N. 11).
- Asunción del consejo de Reyes: antecedencias, concomitancias, consecuencias.

15. Aviso

¿Cuento con mi propia propuesta temporal, cronológica? Afirmativo. Propuesta temporal, en lo general, de los siglos XIX y XX, bajo estos presupuestos:

1°. Límite inferior: 1808-1810. Inicio de las emancipaciones mexicanas: la política jurídica de una colonia de ultramar, frente a una metrópoli europea; la de la sociedad colonial sobreviviente a la Independencia (1867); la de la educación confesional dogmática (1868, Escuela Nacional Preparatoria, llamado a la observación, la experimentación y la laicidad); la literaria del Modernismo; la plástica de la exposición "curada" (pero qué horrible palabra) por *Savia Moderna* (1906); la social profunda de la Revolución Mexicana (1808-1913, 1913-1940).

2ª. Límite superior: 2000. Conclusión de la Des-instauración de la Revolución Mexicana, etapa que siguió a la Post-revolución.

Por lo que hace específicamente al siglo XX, planteаré la conjetura de cuatro tramos, a saber:

1. 1898-1924;
2. 1924-1940;
3. 1940-1968; y
4. 1968-2000.

Estén pendientes.

Gracias por la atención prestada.

16. Adenda

En la pared de mi estudio copilqueño, tengo colgados carteles con sentencias que me alientan, alertan, encaminan. El que exhibe la firma de François Perus, estipula:

> El ámbito configurado por la problematicidad de los vínculos entre historia y literatura se caracteriza por lo ambiguo de sus fronteras y por la multiplicidad de interrogantes que suscita la existencia, real o virtual, de semejantes vínculos. Es pues y ante todo un terreno accidentado e incierto.

El cartel con la firma de Pedro Henríquez Ureña, reza:

> Mi propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con la "busca de nuestra expresión".

Por último, el Adam Antoine, dispone:

> Abrir paso, hacer que se manifieste la belleza de las obras maestras del pasado.

Ahora sí: *abur*.

Bibliografía consultada

Antología del Centenario: estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia. Primera parte 1800-1821. Justo Sierra, comp., Secretaría de Educación Pública, México, MCMLXXXV.

Curiel, Fernando, *Sigloveinte@lit.mx: amplio tratado de perspectiva generacional*, UNAM, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2008.

________, "*Letrados centenarios: 1910, 1921*", en Virginia Guedea, coord., *Asedios a los centenarios (1910-1921),* México, UNAM-FCE, 2009.

González y González, Luis. *Todo es historia*, Cal y Arena, 1989.

________, *Las rondas generacionales*, Clío, 1997.

Jiménez Moreno, Wigberto. *El enfoque generacional en la Historia de México*, México, Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana, 1974.

Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Edición preparada por Eugenia Huerta. El Colegio de México, 2013.

O'Gorman, Edmundo, *Historiología: teoría y práctica*. Estudio introductorio y selección de Álvaro Matute, UNAM, 2007. Biblioteca del Estudiante Universitario, 130.

Antologías de transición en México a principios del siglo XX. Tradición y edición

Pablo Mora
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Primero

Entre 1910 y 1920 aparecieron varias antologías de poesía mexicana a las que se sumaron otras de poesía extranjera en traducciones y otras más de parnasos americanos. Dentro de ese contexto, dos de las antologías más importantes fueron *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*[1] de Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado y *Poetas Nuevos de México: antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas*[2] de Genaro Estrada. En ambas se incluían una serie de nuevos criterios historiográficos y editoriales y, particularmente, la segunda se convertía en la primera antología exclusiva de la poesía moderna. En ésta última se ofrecía concretamente una selección de poetas que arrancaba con el modernismo y continuaba con las expresiones poéticas más recientes de escritores que contaban con poca producción lírica publicada. Se trataba de una antología que, a diferencia de la de *Las cien mejores poesías líricas mexicanas,* se concentraba en presentar la pléyade de poetas nuevos con una modalidad distinta en la forma de editarla y presentarla. Aunque la base y el punto de partida era la poesía modernista, partiendo de escritores como Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, lo que se hacía era intercalar a los poetas en orden alfabético y sólo en la última parte se añadía una sección muy breve y de última hora, intitulada "otros poetas muy nuevos" que incluía a Enrique Fernández Ledesma, Esteban Flores,

[1] Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado, comp., *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, México, Porrúa Hnos., 1914.
[2] Genaro Estrada, *Poetas Nuevos de México: antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas*, México, Porrúa, 1916.

José D. Farías, Francisco González Guerrero, Samuel Ruiz Carañas y Jesús Villalpando. Lo que quedaba claro era la identificación y presentación de una tradición moderna de la poesía que podía marcarse a partir del modernismo y que continuaba en los últimos 20 años, de 1895 a 1916. En cambio, el pequeño libro de *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* pertenecía a una línea editorial distinta, entonces en boga, de los florilegios que circularon por aquellos años en un esfuerzo por mostrar lo mejor de la poesía de ciertos países y con el propósito de ofrecer la solidez de una cultura nacional a lo largo de su historia. Los esfuerzos de síntesis y selección apuntaban a esbozar un cuadro histórico y poético completo de México, del que, lamentablemente, dicho país aún no contaba con buenos estudios literarios en los tres siglos de dominación española; salvo por la antología de Menéndez y Pelayo[3] y el fallido intento del mexicano Francisco Pimentel.[4] Aunque se reconocía el valor y, con frecuencia, la atinada orientación y gusto del filólogo español, también se advertía un vacío histórico de rescate que se debía comenzar a trabajar. Como lo advertían los propios compiladores, lamentablemente quien debió realizar dicha tarea, que hizo parcialmente, fue el bibliógrafo y erudito Joaquín García Icazbalceta. En ese sentido, la antología que hacía, entre otros, Antonio Castro Leal era un primer intento, muy sintético, que además de buscar aportar en ese extenso periodo, también intentaba extender con una muestra de los poetas más recientes.[5]

Pues bien, aunque estas dos antologías ofrecían objetivos diferentes y daban cuenta de panoramas distintos para públicos diversos, conviene advertir que detrás de esta aparente diferencia, en su ponderación literaria y editorial, era posible reconocer una serie de valores y parámetros historiográficos y estéticos novedosos que, además de comunes, sirvieron

[3] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana,* Madrid, V. Suárez, 1911-1913.

[4] Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía mexicana*, México, Sría. de Fomento, 1892.

[5] Vale destacar que las dos antologías aparecían con el sello Porrúa. En este caso el propio Antonio Castro Leal se basaba en modelos de una oferta editorial que procedía de una edición portuguesa.

para establecer un nuevo punto de partida en muchas de las subsiguientes antologías poéticas. En ese sentido son también ediciones de transición porque en ellas se buscaron tantos registros poéticos inéditos para desplegar una tradición lírica concreta como identificar las semillas de poetas modernos, muy jóvenes y con poca obra.

Las cien mejores poesías líricas mexicanas

El libro es una edición que agrupó una serie de poetas y poemas escogida por tres profesores de la Escuela Nacional Preparatoria y miembros de la Sociedad Hispánica de Méjico. La primera edición presentó poemas representativos que cubrieron desde los orígenes de la lírica mexicana en español hasta las expresiones de los poetas más jóvenes, algunos sin contar con una obra sólida, pero dignos de conformar esa síntesis de expresión cultural nacional. En ese sentido era un libro que iniciaba en el siglo XVI, con el célebre soneto de Francisco Terrazas, uno de los primeros poetas nacidos en México, y que hacía un recorrido muy somero por los siglos XVII, XVIII y XIX para terminar en forma, más o menos cronológica, con un poeta como José Juan Tablada,[6] además de añadir un "apéndice" provisional de poetas nacidos después de 1874 en el que se incluían a Roberto Argüelles Bringas, Roberto Cabrera, Rafael López, Efrén Rebolledo, Manuel de la Parra, Alfonso Reyes, entre otros. Los objetivos primordiales de los antologadores eran ante todo contribuir en la ampliación de la nómina de poetas relativos al periodo de los tres siglos de dominación española con poemas de muy buena factura anteriores a lo que se consideraba como el esplendor de la poesía americana identificada con la obra de sor Juana Inés de la Cruz. En ese sentido consideraban la inclusión de Juan Ruiz de Alarcón como poeta claramente mexicano, después del estudio recién aparecido de Pedro Henríquez

[6] En la segunda edición corregida, suprimió el Apéndice e incorporó en forma cronológica al final a Ramón López Velarde, escritor que para entonces aún no había publicado su primer libro *La sangre devota* (1916).

Ureña sobre la mexicanidad del dramaturgo. Este criterio cultural y literario era importante porque buscaba reivindicar un nacionalismo distinto y paradójico en tanto el dominicano reconocía la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón mediante "[el] argumento [que] proyecta sobre el pasado valores del presente para demostrar una supuesta continuidad ininterrumpida".[7] Por su parte, para cubrir los siglos de fines del XVIII y principios del XIX acogían como una de sus fuentes el espléndido trabajo aparecido unos años antes por escritores como Luis G. Urbina y Pedro Henríquez Ureña, la *Antología del Centenario.* Se trataba de un trabajo de filólogos, historiadores y poetas que por primera vez recuperaba con documentación histórica y literaria, un *corpus* de escritores que destacaban por su valor lingüístico y estético dentro de la vitalidad de la lengua española. En ese sentido, los compiladores de la obra se apartaban de una ponderación exclusivamente historiográfica determinada por el valor de la poesía en función de aspectos estrictamente políticos e históricos como el logro de la independencia de México. Para fortalecer esta idea, los responsables de la edición se referían a la existencia de un ciclo marcado por dos momentos brillantes de la poesía mexicana: Sor Juan Inés de la Cruz y Manuel Gutiérrez Nájera, un periodo en el cual valía incorporar expresiones líricas, entre otras, de la cultura indígena en traducción de José Joaquín Pesado. Aunque se trataba de una versión de los cantos de Netzahualcóyotl con elementos predominantemente de la tradición clásica greco-latina, lo importante era que establecían otros parámetros de valoración literaria en tanto adoptaban la traducción como criterio de selección dentro de una tradición lírica. No en vano se hacía la reivindicación de las traducciones de Joaquín Arcadio Pagaza sobre los textos en latín del padre Alegre porque ofrecían

[7] Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna,* México, FCE, 1998, p. 91. Aquí Anthony Stanton advierte la utilización "la curiosa y anacrónica utilización del concepto romántico de carácter nacional para hablar de rasgos que son más bien de estirpe clásica…" (p. 92). Los rasgos que ve en Alarcón y que parecen constituir la fisonomía de una mentalidad nacional son valores que la poesía simbolista o posmodernista había puesto de moda en México.

una vitalidad moderna del clasicismo.[8] En la misma advertencia a este primera edición, resultaba significativo que inmediatamente después se subrayara la importancia de otras obras como la *Rusticatio Mexicana* del guatemalteco Rafael Landívar[9] y la labor de traducción del modernista Balbino Dávalos en su versión del texto de Théophile Gautier: "Sinfonía en blanco mayor".[10] Los mismos compiladores advertían que con ello se rompía con la regla de las antologías por incluir el mérito de esas versiones y poetas. Sin duda, la introducción de este criterio de selección era una consecuencia clara de la herencia del modernismo que en su incursión en otras lenguas y literaturas se apropiaba, de otras culturas enriqueciendo la lengua española.

En términos generales la antología hacía un estimable primer recorrido y selección de la poesía mexicana en 400 años, una trayectoria que culminaba con la novedad de los poetas más jóvenes y así establecía una tradición distinta a la reproducida por prácticamente la totalidad de las antologías precedentes.

Poetas Nuevos de México. Antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas, de Genaro Estrada

El volumen de *Poetas Nuevos de México,* como dijimos, tenía una intención distinta en tanto pretendía mostrar exclusivamente la poesía moderna de México con información puntual bibliohemerográfica y crítica. Esta edición respondía a varios factores que el mismo Genaro Estada advertía: romper con la vieja forma de difusión de la poesía mexicana que prácticamente desconocía el movimiento contemporáneo y moderno a partir de un nuevo panorama editorial que ofreciera nuevas formas

[8] Es significativo que se privilegiara las traducciones de Pagaza, a pesar de que se incluía también una traducción de una obra del padre Abad del otro poeta mexicano antologado como poeta en la misma antología y traductor de las Heroidas de Ovidio.

[9] Rafael Landívar, *Rusticatio Mexicana*, Bononiae: ex typ. S. Thomae Aquinatis, 1782.

[10] Théophile Gautier, "Sinfonía en blanco mayor", trad. de Balbino Dávalos, *El Mundo Ilustrado*, tomo II, año núm 11, (22) (28 de noviembre de 1897), p. 378.

de lectura. En ese sentido, su compilador tomaba en cuenta la circulación en esos años de otras antologías de poesía extranjera, algunas traducidas, y la presencia de un mercado cultural de lectores nuevos.[11]

En realidad, en este contexto vale la pena mencionar algunas obras que a partir de esos años proliferaron como una oferta editorial nueva para esos lectores. A pesar de los años de la Revolución, hubo una presencia notable de libros antológicos de poesía y prosa que nos ayudan a entender esos nuevos parámetros de la formación literaria del país y que brindan elementos decisivos en la historia de la literatura. Algunas muestras de esa presencia editorial eran volúmenes como el *Florilegio de los poetas revolucionarios* de Juan Bautista Delgado,[12] *Poesía y prosas selectas* de Josué Carducci,[13] *Jardines de Francia* de Enrique González Martínez,[14] *Antología de poetas muertos en la guerra* de Pedro Requena Legarreta y Antonio Castro Leal,[15] por citar sólo algunas. Durante esa década aparecieron varios parnasos y, particularmente, tres antologías más, dos en México y otra en España, que de alguna manera resumían por sus características, un ciclo de antologías mexicanas. La primera plenamente tradicional como era *El Parnaso Mexicano* de Enrique Fernández Granados,[16] un proyecto que retomaba la modalidad del "parnaso" editado por Vicente Riva Palacio que constituía un modelo tradicional de mostrar la más completa diversidad de autores mexicanos a lo largo del siglo XIX pero que no incorporaba de manera concreta la poesía modernista. La segunda, la *Antología de poetas modernos de*

[11] Derivado de las prácticas del modernismo, además de la circulación de una oferta editorial, aunque limitada, procedente de Europa y América del Sur.

[12] Juan. B. Delgado, *Florilegio de poetas revolucionarios*, México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1916.

[13] Giosuè Carducci, *Poesía y prosa selectas*, trad. de Enrique Fernández Granados y Francisco C. Canale, México, Cvltura, 1917.

[14] Enrique González Martínez, *Jardines de Francia,* México, Cvltura, 1919.

[15] Pedro Requena Legarreta, trad., *Antología de poetas muertos en la guerra, 1914-1918*, un ensayo y notas de Antonio Castro Leal, México, Cvltura, 1919.

[16] Enrique Fernández Granados, *Parnaso de México. Antología general. Poetas mexicanos*, México, Porrúa Hermanos, 1919.

México[17] y la tercera era una antología publicada en España que reunía la pléyade de poetas que se venían incorporando a lo largo de esa década; mostraba, además, una nueva forma de distribución en secciones a lo largo de 400 años e incorporaba también nuevas características dentro de la oferta editorial. Me refiero a *Lírica Mexicana. Antología publicada por la legación de México con motivo de la fiesta de la raza. 12 de octubre de 1919.*[18]

Por su parte, *Poetas Nuevos de México* era un volumen elaborado en buena medida a tres manos, como el de *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, en que contribuyeron, además de Genaro Estrada, Luis González Obregón y Enrique González Martínez, éste último escritor modernista y simbolista que se había convertido en el poeta por excelencia para la nueva generación. Por otra parte, tanto González Martínez como Genaro Estrada habían formado y editado, dos años antes, la Revista *Argos,* una publicación cultural y literaria, crítica del maderismo en el poder, que había durado sólo seis números. Aunque quien elaboraba la antología era mayormente responsabilidad de Genaro Estrada, la presencia de la generación del Ateneo de la Juventud y la orientación lírica del poeta de *Los senderos ocultos*[19] eran evidentes. Concretamente la inclusión en la antología de prácticamente todos los escritores que pertenecieron a la *Revista Moderna* y al Ateneo de la Juventud ya sea como poetas o como comentaristas críticos. Por otro lado, no era una casualidad que una de las fuentes para elaborar dicho volumen había sido la propia biblioteca de Enrique González Martínez ante la falta de bibliotecas públicas modernas.

Se trataba, pues, de introducir una poesía bajo nuevos parámetros literarios, de una crítica distinta y mediante una disposición editorial

[17] Agustín Loera y Chávez y Julio Torri, dirs., *Antología de poetas modernos de México*, México, Murguía, 1920.

[18] *Lírica Mexicana. Antología publicada por la legación de México con motivo de la fiesta de la raza. 12 de octubre de 1919*, Madrid, Jiménez y Molina Impresores, 1919.

[19] Enrique González Martínez. *Los senderos ocultos*, pról., de Alfonso Reyes, México, Librería de Porrúa Hermanos, 1911.

novedosa con criterios de una generación de lectores especialistas que registraban otros ámbitos comerciales y culturales del panorama literario y editorial del mundo. En efecto la presente antología adoptaba, en principio, modelos de las ediciones francesas, particularmente la que se titulaba *Poétes d´Aujourd´hui* de la biblioteca del *Mercure de France*, un volumen que mostraba el movimiento de la poesía moderna francesa con noticias "de tal suerte útiles, desconocidas, interesantes y sugestivas…".[20] Pues bien, *Poetas Nuevos* introducía, bajo disposiciones análogas, un sistema de información y crítica que enriquecía de manera sustancial el panorama de nueva poesía. Genaro Estrada reconocía la pertinencia de seleccionar a autores que no estaban directamente suscritos a un cuerpo de obras o poetas sino a personalidades literarias y "de su influencia estética en el país"[21] como el propio Justo Sierra pero también ponderaba poetas como Jesús E. Valenzuela, escritor que había reunido al grueso de los poetas modernos en la *Revista Moderna*. Quedaba claro, por lo pronto, que Gutiérrez Nájera era el punto de partida de la poesía moderna. Estrada también documentaba esta tradición a partir de un nuevo sistema de fuentes y lectura; específicamente a través de quienes habían publicado en las revistas más notables de las últimas décadas: *Revista Azul, Revista Moderna, Savia Moderna, Argos, Nosotros,* entre las más importantes, pero también a partir de una crítica que sugería personalidades poéticas. Para la generación de Estrada, la revista *Azul* fue la publicación que marcó, entre 1895 y 1910, la literatura moderna y supo difundir la poesía de esos precursores como Justo Sierra, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina y el mismo autor de la "Duquesa Job". La presentación de ese nuevo panorama iba reforzada mediante otros criterios de orden y selección. Aunque la aparición de los escritores iba de acuerdo con un orden alfabético, los poemas de cada autor aparecían en forma cronológica, según la publicación de la obra. Asimismo se presentaba al autor mediante

[20] Genaro Estrada, *Obras completas. Poesía, narrativa, prosa varia, crítica, arte*, vol. 1, México, España, Argentina, Colombia, Siglo XXI Editores, 1988, p. 206.
[21] *Ibid.*

una ficha biográfica en donde lo notable era la selección de comentarios y citas *in extenso* de poetas contemporáneos que iban de Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Francisco A. Icaza, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, al propio González Martínez, entre otros. Seguía una sección de bibliografía acompañada de otros apartados como el de "Traducciones" y el de "Consúltese", este último indicaba la bibliografía secundaria de los mismos poetas o poemas en periódicos y publicaciones dentro y fuera de México. Finalmente se incluía una sección con el nombre de "iconografía" para dar referencia de los retratos, grabados o fotografías de los escritores aparecidos en revistas.

Como dije, el apartado de la semblanza biográfica era notable porque incluía "comentarios críticos" de escritores autorizados que daban pistas de lo que podía identificarse como las características y la sensibilidad de la poesía moderna. Se trataba de juicios que se hacían en torno a los nuevos registros líricos en función de las aportaciones o efectos prosódicos, de la maestría en los temas y propiedades del lenguaje. Por eso era frecuente encontrar caracterizaciones puntuales como "las estrofas desmañadas y pensantes" de Valenzuela, "la nota de la fuerza y del dolor acordes de Argüelles Bringas", la poesía firme y sencilla que "rehúye el énfasis declamatorio" de Luis Rosado, el conocimiento de la "técnica sutil e intransigente" de Reyes, "el alquimista transmutador" de Efrén Rebolledo, o la mujer como "una abstracción lírica" que pasa en la poesía de Manuel de la Parra (244);[22] todas eran anotaciones sugerentes de "almas selectas" inmersas, en cierta medida, en el halo de la poesía que revelaba "el alma y un sentido oculto de las cosas", "al calor extraño del invernadero, en la intensa actividad de arte y cultura que sobrevive, enclaustrada y sigilosa, entre las amenazas de la disolución social"[23] eran, en efecto, lectores que reconocían, entre otras cosas, la trinchera de la provincia o la emoción forjada en el trazo pintoresco de *La sangre devota*.[24] La

[22] Genaro Estrada, *op. cit.*, p. 244.

[23] *Ibidem*, p. 90.

[24] Ramón López Velarde, *La sangre devota*, México, Manuel Porrúa, 1916.

experiencia era ante todo la palpitación de la vida oculta y ya no sólo del símbolo. Por eso, la manera como se presentaba a cada uno de los nuevos poetas permitía establecer una tradición de poesía que si bien se había iniciado con Gutiérrez Nájera también colocaba a Enrique González Martínez como su guía en "ascensión perpetua".

En suma, la revisión de estas dos antologías, que llamo de transición, se refieren, pues, a dos volúmenes que muestran editorialmente nuevas formas de presentar la poesía mexicana y que incorporan una serie de exigencias, estéticas y editoriales, también transitorias. Por otro lado, la estructura de esas dos antologías incorporan nuevas apreciaciones de lectura y un inédito *corpus* de poetas modernos que dieron base a futuras antologías, como la elaborada por la propia editorial Cvltura, ya mencionada, en 1920, *Antología de poetas modernos de México* que en ese año tuvo un sobre tiro por la demanda de lectores, o bien la de Jorge Cuesta *Antología de la poesía mexicana moderna*[25] (1928), una edición que en principio omitía la presencia de Manuel Gutiérrez Nájera; pero esas eran ya otras historias.

[25] Jorge Cuesta, ed., *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Contemporáneos, 1928.

Bibliografía consultada

CABRERA, Rafael, *Presagios.* México, Enrique del Moral, 1912.

CASTILLO LEDÓN, Luis, *Lo que miro y lo que siento*. Madrid, [Artística] 1916.

CASTRO LEAL, Antonio, *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*. México, Porrúa, 1914.

________, Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado, comps., *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*. México, Porrúa Hnos., 1914.

CARDUCCI, Giosuè, *Poesía y prosa selectas*, trad. de Enrique Fernández Granados y Francisco C. Canale. México, Cvltura, 1917.

COLÍN, Eduardo, *La vida Intacta*. Madrid, Tipografía artística Cervantes, 1916.

CUESTA, Jorge, ed., *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, Contemporáneos, 1928.

DELGADO, Juan, B., *Florilegio de poetas revolucionarios*. Pról. A. Velázquez López. México, Secretaría de Gobernación, 1916.

ESTRADA, Genaro, *Poetas Nuevos de México, antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas*. México, Porrúa, 1916.

________, *Obras completas. Poesía, narrativa, prosa varia, crítica, arte*, vol. 1. México, España, Argentina, Colombia, Siglo XXI Editores, 1988.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Enrique, *Parnaso de México. Antología general. Poetas mexicanos* México, Porrúa Hermanos, 1919.

GAUTIER, Théophile, "Sinfonía en blanco mayor", trad. de Balbino Dávalos, *El Mundo Ilustrado*, t. II, año 2, núm 11, 28 de noviembre de 1897. p. 378.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Los senderos ocultos*, pról. Alfonso Reyes, México, Librería de Porrúa Hermanos, 1911.

LANDÍVAR, Rafael, *Rusticatio mexicana*. Bononiae: ex typ. S. Thomae Aquinatis, 1782.

Lírica Mexicana. Antología publicada por la legación de México con motivo de la fiesta de la raza. 12 de octubre de 1919. Madrid, Jiménez y Molina Impresores, 1919.

LOERA Y CHÁVEZ, Agustín y Julio Torri, dir., *Antología de poetas modernos de México*. México, Murguía, 1920.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *La sangre devota*. México, Manuel Porrúa, 1916.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*. Madrid, V. Suárez, 1911-1913.

PARRA, Manuel de la, *Visiones lejanas*. México, 1914.

PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la poesía mexicana*. México, Sría. de Fomento, 1892.

REQUENA LEGARRETA, Pedro, trad., *Antología de poetas muertos en la guerra, 1914-1918*, un ensayo y notas de Antonio Castro Leal. México, Cvltura, 1919.

STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, FCE, 1998.

La lista de Schneider: el canon de Contemporáneos[1]

VICENTE QUIRARTE
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

El estudiante que en 1972 entraba a los salones de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad estaba consciente de que cien pesos eran entonces el precio de un hotel de paso o el de las obras completas de Xavier Villaurrutia. La decisión era difícil, pues ambas pasiones eran igualmente urgentes y necesarias. El amor hirió donde debía, duró lo que dolía, pero firmes permanecen las palabras del poeta que escribió versos inscritos a fuego en la memoria, los cuales han llegado hasta el patrimonio colectivo y democrático del bolero:

> Amar es una angustia, una pregunta,
> una suspensa y luminosa duda:
> es un querer saber todo lo tuyo
> y a la vez un temor de al fin saberlo.

El libro de Villaurrutia permanece conmigo y ha sido desde entonces compañero de vigilias y combates. La edición es la de 1966. Sólo el paso de los años permitió que la curiosidad y el espíritu de investigación fueran, para bien y para mal, más allá del deslumbramiento. Para bien, porque todo nuevo conocimiento nos hace menos ignorantes y secretamente más dignos. Para mal, porque paulatinamente perdemos la pureza al adentrarnos en la objetividad de la bibliografía. Aparentemente, pues el brillo de la inteligencia siempre está allí. Sin la curiosa objetividad de

[1] Fragmentos del presente texto representan ideas del discurso que presenté el 19 de junio de 2003 al ser electo como miembro de número a la Academia Mexicana de la Lengua el 12 de septiembre de 2002. La lección fue *El México de los Contemporáneos*. La respuesta al discurso estuvo a cargo de Alí Chumacero.

Schneider, presente en su edición de 1979 de las *Obras* de Gilberto Owen, sería imposible la reconstrucción del mapa vital y literario de uno de los poetas más actuales y vivos de la generación. El nombre de Luis Mario Schneider se volvía tan repetido como necesario, en toda aventura que tuviera relación con el rescate de nombres y obras de la literatura mexicana. A él se debe la recopilación de los cuatro tomos de la obra de Jorge Cuesta, igualmente dispersa y publicada por la UNAM en 1964. Más tarde publicó el tomo V, que daba en ese momento la necesaria vuelta de tuerca para cerrar, por un instante al menos, el borbotón de la llave inteligente y diabólica del poeta veracruzano. En todas esas investigaciones, Schneider era el primero en reconocer la compañía de Miguel Capistrán, a quien llamaba "compañero de navegaciones". En este espacio y momento es justo hacer un homenaje a ese investigador sin sueldo fijo que tanto hizo por nuestra cultura. El año 2004 fue el encargado de curar en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas la exposición y el coloquio *El breve fuego de Ulises*, nombre que Capistrán prefería para la generación. La frase es de Salvador Novo y alude a los años del primer tercio del siglo XX cuando él y sus cofrades modificaron con inteligencia, juventud y visión profética, el panorama de la cultura mexicana. Lapso en que la revista bautizada en honor del navegante ancestral, el grupo de teatro y los libros del mismo sello pusieron a nuestro país en consonancia con lo que se realizaba en otras partes del mundo. La curiosidad de Luis Mario por ese grupo de la cultura mexicana no conocía límites. *Los otros contemporáneos*, *Forja y fragua del teatro experimental mexicano*, *Xavier Villaurrutia entre líneas* son algunos de los títulos que me vienen a la mente, herramientas a las que acudimos de manera constante para llevar a cabo nuestro trabajo con menos torpeza. Estas palabras quieren ser un homenaje al que en este mismo espacio llamamos con justicia *explorador de la cultura mexicana*. En 1982, año del homenaje nacional a los Contemporáneos, Luis Mario Schneider fue el encargado de hacer la antología de poemas de la generación. Tenía la habilidad y la inteligencia para decir mucho con pocas palabras. Su introducción al volumen incluye sólo dos páginas a doble columna. Sin embargo, laten en ella juicios decisivos

sobre "el grupo sin grupo". Elijo cinco de sus ideas fundamentales, imprescindibles, con las cuales a continuación trataré de dialogar.

1. Fueron los mayores alteradores de la poesía y la prosa en este siglo [el 20] en México.
2. Fueron excelentes lectores y si alguna vez necesitaron del magisterio, se repartieron entre ellos esa misión.
3. Eran nacionalistas sin demagogia y el retoricismo que enarbolaban sus contrarios. Amaban al país como análisis y no como patrioteros.
4. Poca emoción, escaso sentimiento: amaban más la atormentada pasión de la razón que la necesidad del asunto.
5. Se dice que fueron vanguardistas. Nada más erróneo. Los Contemporáneos no fueron escritores de ruptura. Aprovecharon un lenguaje de época, pero en su significación más profunda estaban instalados en la poesía simbolista.

En la lista de Schneider, diez son los poetas que integraban ese grupo de poetas mexicanos que la posteridad llama los Contemporáneos. Lo más significativo de esa antología, además de la elección de diez poetas, es que Luis Mario Schneider no hizo una antología de poemas sino eligió el libro de cada uno que le pareció más representativo. Quiso ser fiel a una idea de José Gorostiza: pensar en el libro, idea que no hubiera disgustado a Stéphane Mallarmé. Afirma el mexicano en sus imprescindibles "Notas sobre poesía":

> Treinta o cuarenta composiciones… suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama "un libro de versos". (¡Qué horrible expresión: un libro de versos!) Y en el libro podrá haber cierta uniformidad de emoción y de estilo, y de un poema a otro, tales o cuales eslabones que dan la sensación de una continuidad invisible; pero el libro no mostrará, a su vez, la unidad de constricción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía. (Gorostiza, 2007: 510).

De tal manera, en la lista de Schneider, diez eran los poetas integrantes de la generación que hemos terminado por llamar los Contemporáneos, en homenaje al título de una de sus revistas más significativas, pero también porque ellos se encargaron, en un breve lapso de tiempo, de cuestionar la tradición y poner a México en consonancia con la estética que en ese momento modificaba la forma de concebir el mundo y la palabra. Los poetas eran, por orden de llegada a este mundo: Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villlaurrutia, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo.

Hablar de los Contemporáneos significa hablar de un retrato de familia. Familia heterodoxa y subversiva, de vigorosos y efímeros lazos, reacia a definirse nominalmente, aunque utilizara denominaciones tan provocadoras y ambiguas como grupo sin grupo, archipiélago de soledades o agrupación de forajidos. Familia de niños terribles, de precoces creadores, de sublimes trágicos incapaces de la nota altisonante o del lamento estéril. La mayor parte de las veces poderosamente individualistas, fueron solidarios cuando la tormenta amenazaba su nave común, en un proceloso mar donde los más primitivos fundamentos de la Revolución pretendían la virilidad impuesta, el arte del reflejo, la supeditación de la esencia a la apariencia.

Aproximarse a ellos supone trascender el elogio fácil y la admiración ciega que Villaurrutia consideraba una forma de injusticia. Su tiempo y espacio son los de la Revolución Mexicana, desde los primeros intentos por pasar del terreno de las armas al de las instituciones. Sus primeros años transcurren entre el estallido armado y el movimiento hecho gobierno. Para Torres Bodet, su generación "inicia su carrera literaria por 1915 cuando el horizonte espiritual se encontraba formado, en gran parte por el recuerdo del Ateneo de México que la contrarrevolución militarista de Huerta y los movimientos civiles que la habían continuado acabaron por desintegrar". (Quirarte, 2003: 24).

En mayor o menor medida todos ejercieron la actividad crítica. Como subraya Jorge Cuesta, si bien no todos escriben crítica, todos hacen una

poesía con voluntad crítica. *Textos y pretextos* llamó a Villaurrutia a una de sus colecciones de ensayos. Semejante calificación puede aplicarse a la totalidad de los trabajos críticos del grupo: José Gorostiza escribe el artículo "La poesía actual en México" con el pretexto de reseñar *Cripta* de Torres Bodet. A partir de la novela *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet, Cuesta publica en la revista *Ulises* un programa de la actividad crítica del grupo, de sus lecturas y preferencias.

Diez son los Contemporáneos que salen al campo de batalla. Su número puede ser alternamente adicionado por figuras no menos nodales para la construcción de México, y ese cuestionamiento constituye otra de las grandes lecciones de Schneider: Celestino Gorostiza y su fe en el teatro nacional. Antonieta Rivas Mercados y su fe en el talento de los muchachos perdidos. Rubén Salazar Mallén y su fe en que la palabra y la acción se fundan en una sola práctica. "Había un pintor —escribe Salvador Novo— llamado Agustín Lazo, cuyas obras no gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llamaba Xavier Villaurrutia". De las palabras de Novo se desprende que dos actitudes, la iconoclastia y el hermetismo, pueden aplicarse conjuntamente a la generación: si en su opinión nada era digno de ser leído, crearon su propio material de lectura, su propio escenario y su propia escenografía; para defenderse del arte inmediato y apresurado de la ideología vencedora, así como de la propaganda superficial, a veces bien intencionada, de una revolución en proceso de desarrollo y aprendizaje, establecieron con su escritura en sutil sistema de comunicación creado para los que Owen llamaba "numerables lectores". ¿Egoísta voluntad de cofradía? Más bien, afán de combatir la fórmula fácil. Para templar nuevamente las palabras debieron remontar la corriente y recuperar para los significados sus mejores significantes. De ahí que los juegos lingüísticos de Villaurrutia, Owen y Ortiz de Montellano tengan un sentido más noble y profundo que el del malabarismo verbal: la defensa de la palabra poética ante el embate de sus fáciles cultivadores. "Mi voz que madura" de Villaurrutia y el viento "me

sabe amar" de Owen son manifiestos biográficos y de principios poéticos; todo nos refleja y nos repite, somos cicatriz en el viento y sólo la complicidad de los lectores activos será capaz de entender nuestras palabras. Semejante voluntad estilística se manifiesta en sus grandes momentos: de ahí su solidez y permanencia. No es el tema sino la manera de amplificarlo, lo que verdaderamente hace la poesía. La relación la transparencia del agua y la del vaso que la contiene; los pétalos de una rosa y su movimiento que es misteriosa forma de la quietud; la mirada que sigue el trayecto de la mano que intenta apoderarse de una nube. He aquí los temas —en apariencia humildes— a partir de los cuales arman los grandes poemas simbólicos que vuelven a entroncarse con el *Sueño* de la monja jerónima. A un cantinero pueden interesarle —o pretender que le interesan— las desventuras de su cliente enamorado; pero si el enamorado se llama Gilberto Owen y la bitácora de su naufragio se titula *Sindbad el varado*, padecemos y gozamos y bebemos con ese hombre que es todos los hombres, y en sus penas y alegrías se resumen las de toda la humanidad.

Los Contemporáneos fueron, encima de todo, poetas. Por elemental, la afirmación merece una doble lectura. Al hacer de la poesía el centro de su vida, hicieron de la defensa de la poesía una defensa del país, una reivindicación de la palabra. Hijos de una tierra de sangre y arena, tuvieron que aceptar el desafío de un país que les exigía una nueva definición, al solicitar su talento para la construcción de un mapa espiritual.

Si cultivaron otros géneros literarios, siempre fue gracias a la incandescencia de la poesía como un fuego lúcido que los llevó a elegir el sentimiento al sentimentalismo, a cambiar la improvisación por la conciencia. Enfrentan el conflicto entre inspiración y realización y hacen de la poesía tema fundamental de sus poemas. En su primera etapa, todos se acogen a la pureza de cifra y la desnudez lírica defendida por Juan Ramón Jiménez, luego de la música monótona en la que había desembocado el modernismo. En carta a Jaime Torres Bodet, Jiménez escribe: "las imágenes no deben ser cobertura de conceptos sino expresión de intuiciones vivas y las ideas deben estar siempre en su sitio: dentro, como los huesos en el cuerpo humano, o lejos, como luminarias de horizonte". Juan

Ramón advertía contra el "álgebra mayor de la metáfora" según la criticaba José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Ante ataques y censuras análogos en México, los Contemporáneos no tuvieron que responder con polémicas sino con hechos: a una primera etapa de preparación, donde el estilo y la voluntad de ser superan al puro *ingenio* criticado por Juan Ramón, sucede una etapa donde son reconocibles los ecos de la gran tradición española —Góngora, Quevedo y Sor Juana— que autores extranjeros como James Joyce, Marcel Proust, Paul Valéry o André Gide sentaban las bases de un nuevo clasicismo, de una manera de decir que propondría un nacionalismo más verdadero.

En un espacio que exige de los escritores que sean como los boxeadores y los actores de cine, algunos poetas viven de su leyenda, otros de su prestigio burocrático, ninguno de su poesía, aunque ella sea la razón fundamental de su existencia. Pero todos viven gracias a su poesía; con su vigor y su novedad, ella es la única capaz de "apuntalar un cielo en ruinas". Cuando la Revolución abandona los hechos de armas y las disputas civiles para incorporarse a una economía de guerra mundial, han aparecido los grandes libros del grupo y sus textos continúan apareciendo en publicaciones periódicas. Podemos rastrear su juventud, su primera madurez y su afianzamiento gracias a las aventuras emprendidas en *Ulises, Contemporáneos, El hijo pródigo* las revistas donde coexisten más o menos cuatro generaciones de escritores de ambos mundos del orbe hispánico. Su equivalente del otro lado del océano fueron los poetas españoles de la generación del 27. Si éstos tuvieron como maestros a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y no tuvieron necesidad de oponerse de manera violenta a sus predecesores, los mexicanos establecen un puente entre la pastelería modernista y la nueva sensibilidad gracias a la actividad y la vigencia de la obra de José Juan Tablada, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde. De Tablada aprenden las innumerables direcciones en que la palabra puede dirigirse; de González Martínez, en cuya casa, debido a ser padre de Enrique González Rojo, algunos de los Contemporáneos solían reunirse, aprendieron a escuchar la voz encima de los ecos, la importancia de la fidelidad a lo expresado antes que al puro

juego verbal; López Velarde los enseñó a desconfiar del lenguaje, a buscar sus sorpresas y a mirar el país y la ciudad con una épica sordina.

Los Contemporáneos son una familia, no obstante —y gracias— a los equívocos, las jugadas sucias, las zancadillas y las atrocidades consumadas en nombre del amor y que ocurren en toda familia verdadera. Hubo entre ellos poderosas alianzas, grandes abismos, mancuernas que el tiempo no habría de extinguir, respeto que reconocía automáticamente el talento del otro. Varios, entre ellos, no abandonaron el Usted. Otros llevaron la amistad a extremos. Elías Nandino siente la presencia de Villaurrutia y escribe el poema "Si hubieras sido tú" y Owen no abandonará la tercera persona en sus conversaciones epistolares con Clementina Otero. Owen pide ser enterrado bajo el cielo de México y junto a la tumba de Villaurrutia. Los ámbitos de los Contemporáneos: el cabaret barato, el café, el estudio, la redacción de la revista o el periódico, la oficina de gobierno son los espacios donde se establecieron sus alianzas, enfrentaron sus diferencias y a pesar de ellos, crearon las bases de una sensibilidad moderna.

Supieron crear la figura del artista que en su actividad encuentra un tema y en esa empresa una razón para sobrevivir en un medio hostil donde la Revolución abría algunas compuertas pero obligaba a la creación de un arte limitado por la ideología y una estrecha moral de acuerdo con la cual rechazada toda influencia extranjera y toda costumbre sexual heterodoxa. Baste recordar el proceso judicial en contra de la revista *Examen* debido —se argumentaba— a la utilización de palabras de grueso calibre en un relato de Rubén Salazar Mallén o la reacción de los escritores que, al enarbolar la bandera de un nacionalismo a ultranza, exigían un arte viril y criticaban a los Contemporáneos por ser cultos, afrancesados y exóticos.

Aunque se llamaron "un grupo sin grupo", inevitablemente compartieron un lenguaje, una estética, una visión del mundo. ¿Cómo explicar semejante contradicción? Sus personalidades eran tan poderosas, tan individualizadas, que no precisaron de acogerse a divisas prefabricadas. En lugar de posesión, exploración; elogio del camino antes que fácil llegada a puerto. Hacen del espejo, el viaje, el sueño y los ángeles temas generacionales, pero en cada uno de ellos experimentan diversas metamorfosis.

"Leíamos los mismos libros —dice Torres Bodet—; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismo párrafos". Tomemos como ejemplo la figura del ángel, que en los poemas de los Contemporáneos invariablemente aparece en escenarios urbanos. El ángel de Villaurrutia sueña con los hombres; el de Owen se duerme, vencido por el alcohol, en la estación del metro, mientras a la vuelta matan a su pupilo; el que toca a la puerta de Gorostiza es en realidad el Diablo.

Enemigos de la confesión en primera persona, lograron "renovar la lírica por su supresión de la biografía aparente y de la facilidad melódica del recuerdo", vicios comunes a los peores momentos de nuestro romanticismo y nuestro modernismo. Las brutales confesiones de Salvador Novo en *La estatua de sal* o de Elías Nandino en *Una vida no/velada* en principio no tienen relación con la arquitectura ordenada de Jaime Torres Bodet en su primer libro de memorias, su biografía literaria titulada llana, clásicamente, *Tiempo de arena*. No obstante, hay en ambos la misma necesidad de confesar, con el genio de la vida, algo de lo que dispersaron con el talento de la obra.

Individuales en la defensa de su vida personal, fueron solidarios en sus aventuras intelectuales: unos desarrollan en la práctica lo que otros formulan en la teoría; otros transforman la existencia opaca del burócrata en los más altos vuelos de la palabra. Cuesta habla de una "Ley de Owen"; a su vez, éste desarrolla una teoría sobre la ley y la aplica a la producción cuestiana; Villaurrutia traduce *El Hijo pródigo* de André Gide y hace la apología literaria del viaje inútil, gratuito y desinteresado que personifica Sindbad el marino; pero es Owen el que en Bogotá, México o Filadelfia, "en el bar, entre dos amargas copas", se pierde para reencontrarse, según la fórmula de F. Salignac de la Mothe Fenelón en sus *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises* que los Contemporáneos leyeron con buen provecho, para confirmar, como querían los neoplatónicos, que *La Odisea* es más un libro de problemas que un libro de aventuras y que todo viaje debe ser leído como una peregrinación del alma.

Dentro del programa editorial de José Vasconcelos, *La Odisea* volvió a estar en el horizonte de expectación. Por coincidencia y por convicción,

los jóvenes poetas hallaron en la navegación heroica y desinteresada un paralelo a su propia búsqueda. "Hay un poco de Ulises en Simbad" repetían, para hacer del héroe de máscaras alternas el emblema del que parte sólo por partir. Al igual que Simbad tras el triunfo de su primer viaje, los Contemporáneos pudieron haberse dormido en sus primeros laureles, acogidos a la tutela del Estado, cambiar su pluma por prebendas. Algunas veces lo hicieron, pero mantuvieron intacta su pasión por la única pasión que no transige. Como Simbad, prefirieron emprender la nueva navegación una vez que el tedio invadía la momentánea gloria de la aventura anterior. Owen renunciará a una carrera de primer nivel en el servicio exterior para ser fiel a la poesía, a la militancia política y al alcohol, "ancla segura y abolición de la aventura"; Torres Bodet y Gorostiza renuncian al puro ejercicio de la poesía para servir con otras armas a México; Cuesta renuncia a la vida para saber —más exactamente, para hacernos saber— cuáles son los límites de su gloria y sus horrores. Ortiz de Montellano renuncia al prestigio de la primera persona para convertirse en oficial oscuro de la nave; Pellicer renuncia a ser Contemporáneo para buscar su forma de decir. Para todos, un camino quedaba, que daba al puerto donde la imprudente navegación comienza o donde con una prudencia hermana de la cobardía contemplamos la partida de las embarcaciones. Eligieron el primer camino; a veces regresaron a puerto; otras naufragaron. Pero a lo largo de su viaje arrojaron las botellas al mar que aún nos afanamos en descifrar. Las palabras con las que termino este retrato de los Contemporáneos son de Gilberto Owen pero pueden ser aplicadas a todos sus compañeros de aventura: "Un poco de humo se retorcía en cada gota de su sangre".

La expresión *la lista de Schneider* —acuñada al alimón por José Luis Martínez y Fernando Curiel, binomio de ingenio e inteligencia—, alude, naturalmente, a Oskar Schindler, el empresario alemán que salvó la vida de 1 200 judíos al ponerlos en su planta, inicialmente por cuestiones económicas, más tarde por altruismo. De la misma manera Luis Mario Schneider estableció su lista de los Contemporáneos y nos salvó a muchos más de la ignorancia. Nos salva cotidianamente, pues sus palabras siguen vivas para

iluminarnos y cuestionarnos, para poner en una balanza los dogmas y valores aparentemente definitivos. Por eso publicó en 1975 el libro que da título a este libro, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*.

Vivos en el México por el que tanto hicieron, vimos a los Contemporáneos llegar uno a uno al año cien de su nacimiento. Sin embargo, su celebración no los hizo estatuas de sal: la mayor parte de sus actos y de su escritura mantiene la provocación y la intensidad que en su momento despertaron. Hoy son patrimonio nacional. Sus nombres se otorgan a bibliotecas, parques públicos, museos, premios literarios. Pero en su momento de *soberana juventud* se enfrentaron al mundo con la audacia y la rebeldía de los años verdes. Eran insolentemente jóvenes cuando se atrevieron a hacer la revolución en la cultura, con la misma violencia y radicalismo con que otros hicieron la revolución armada. Modificaron nuestra manera de ejercer con plenitud *los seis sentidos mágicos de antes*.

Contemporáneos por elección y fatalidad, aceptaron ir en contra de la corriente, en lugar de incorporarse a la monótona rueda de la fortuna de un arte repetitivo, nacionalista en la superficie; retrógrado, en sus profundidades. Demostraron que el país —su literatura, su sensibilidad, su lengua— no terminaba en el río Bravo ni en la frontera con Guatemala. Huyeron de la clasificación o del alfiler del entomólogo. Recordaron que todo escritor que merece tal nombre, realiza una labor de buzo o de minero, de explorador de la conciencia. Ser Contemporáneo es desconfiar de la impresión inmediata y buscar el misterio en lo inocente, según recomendaba Edgar Allan Poe; ser Contemporáneo es armar y demostrar un teorema donde Góngora es a la pintura de Cézanne lo que Velázquez a la poesía de Mallarmé: no emotividad traducida sino tejido de una red capaz de eternizar la fugacidad de lo vivido; ser Contemporáneo es comprender esta aparente deshumanización del arte para llegar a resultados duraderos; ser Contemporáneo es apasionarse en los objetos y no apasionarse con ellos, para otorgarles la pureza y libertad en que nacieron; ser Contemporáneo es adelantarse al tiempo para volver a México contemporáneo del mundo. Ninguno de los juicios anteriores hubiera sido posible sin la lección de Luis Mario Schneider.

Bibliografía consultada

GOROSTIZA, José. *Poesía y prosa*. Editores Miguel Capistrán y Jaime Labastida, Siglo XXI Editores, 2007.

QUIRARTE, Vicente. *El México de los Contemporáneos. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lenguas: 19 de junio de 2003*. Respuesta Alí Chumacero, UNAM, Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial, 2004.

Expedientes periodísticos

DANIAR CHÁVEZ
Unidad Académica de Estudios Regionales
de la Coordinación de Humanidades, UNAM

ANTONIO SIERRA GARCÍA
Coordinación de Humanidades, UNAM

Para la segunda mitad del siglo XX los periodistas mexicanos tenían un amplio dominio del oficio, sustentado, en gran medida, por la larga tradición que se fue formando desde la centuria anterior. El trabajo realizado por estos protagonistas quedó reflejado en los diarios y revistas impresos en México, y en ocasiones, en diarios y revistas de otras latitudes, como Estados Unidos, Europa y América Latina, prueba del compromiso social, político y cultural que tenían.

Al finalizar el siglo XIX se fue definiendo la figura del periodista, del *reporter*, que tenía como principal objetivo ser testigo de los diferentes sucesos políticos que mantendrían informada a la sociedad. Manuel Gutiérrez Nájera observó detalladamente la fuerza de estos hombres que tenían la misión de difundir la noticia a amplios públicos de aquellas épocas, "el *reporter* ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo que guisa la liebre antes de que la atrapen; el *reporter* que ejerce en todas las noticias 'Derechos del señor'; el *reporter* que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche…".[1]

Margo Glantz menciona que es importante "acudir a la prensa si se quiere tener una idea precisa de la historia política, literaria y cultural de México en esa centuria [se refiere al siglo XIX]. A pesar de que la mayor parte de la población mexicana era iletrada, las páginas de las múltiples publicaciones periodísticas surgidas de manera efímera o persistente", desde fines del virreinato hasta el porfiriato "registran

[1] Citado por Irma Lombardo García en *De la Opinión a la noticia, México*, Kiosco, 2016, p. 66.

cómo se gesta una nación, al tiempo que se producen dramáticos cambios históricos".[2]

Esos cambios, tomando en cuenta el momento que marcaría el nacimiento de la nación a partir del movimiento de Independencia, "siglo en que además se alteran las mentalidades, se gestan nuevos géneros literarios y se transforma de manera paulatina el papel que tanto la prensa como sus colaboradores tuvieron en el panorama nacional",[3] resultan fundamentales para comprender la evolución del periodismo en nuestro país desde principios del siglo XIX, pero también para comprender la evolución de los públicos lectores ante las realidades que la prensa les presenta sobre la vida política, social y cultural de nuestro país, una prensa tradicionalmente dividida entre dos líneas editoriales diferentes, mismas que respondían a los intereses esgrimidos por los grupos conservadores y liberales que dominaban el escenario político de México.

Además, debemos recordar, como explica Jacqueline Covo, que la prensa política durante el siglo XIX en nuestro país tuvo un fuerte perfil reflexivo y de opinión, más que de carácter informativo, en el sentido actual en que entendemos el papel de la prensa. Es decir, la prensa, los reporteros, presentaban en sus páginas principalmente ideas, opiniones personales, crónicas, historias, lo que, en efecto, "proporciona a la historiografía un valioso observatorio de los debates ideológicos",[4] pero no necesariamente era una prensa de información y noticias, en el sentido en el que Covo entiende al moderno reportero testigo-presencial. Para ser reportero en el México del siglo XIX, explicaba en 1927 Henry Lepidus, y, en "en sentido figurado, los únicos requisitos para emprender un periódico era una causa política, un rollo

[2] Margo Glantz, "El periodismo en el siglo XIX en México", reseña de *La vida en México*, 2011, de Blanca Estela Treviño. *Revista de la Universidad de México,* Nueva época, núm. 92, octubre de 2011.
[3] *Ibidem*.
[4] Jacqueline Covo. "La prensa en la Historiografía mexicana: problemas y perspectivas", en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 67, núm. 3 (267), enero-marzo de 2018, pp. 690-691.

de papel y una botella de tinta".[5] No sería sino hasta finales de esa centuria que llegaría tanto la profesionalización del oficio, como la industrialización de los procesos editoriales relativos al periodismo que durante el siglo XX se consolidarían como diarios de noticias profesionales y no sólo como diarios de opinión intelectual o política, o como diarios culturales y de sociedad.

Esto sucedió porque, como sostiene Glantz, la experiencia vivida por cada uno de los estados de la República en sus propias encrucijadas y contingencias políticas, históricas y sociales particulares, proporcionó a la prensa un papel preponderante en la vida pública, papel que fue representado por periodistas que ejercieron el oficio de reporteros pero que eran, principalmente, "hombres de pluma y espada":[6]

> […] nunca está de más recordarlo, la mayoría de quienes escribieron en los periódicos de la primera mitad del siglo fueron a la vez nuestros más importantes escritores y algunos de los más destacados hombres de Estado, los forjadores de la emergente nación, autores como José Joaquín Fernández de Lizardi, El Pensador Mexicano; Carlos María de Bustamante, Guillermo Prieto, Manuel Payno o Francisco Zarco. O Claudio Linati, quien trajo a México el primer taller de litografía y en 1826 fundó el primer periódico propiamente literario de México, *El Iris*, con Florencio Galli y José María Heredia, tres extranjeros que se avecinaron en México, participaron en la política e inauguraron una nueva forma de mirar conservada en las litografías costumbristas del impresor italiano. Las colaboraciones de José Tomás de Cuéllar y de Ángel de Campo marcan un cambio definitivo en la manera de producir periodismo, acentuado aún más en las crónicas modernistas de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Justo Sierra,

[5] Henry Lepidus, "Historia del periodismo mexicano", en Anales del Museo Nacional de Arqueología. Historia y Etnografía, Tomo V (cuarta época), 1927. p. 428.
[6] Margo Glantz, *op. cit*.

para desembocar en las postrimerías del XIX y principios del siglo XX con Luis G. Urbina, José Juan Tablada y López Velarde.[7]

La profesionalización e industrialización de la prensa llegaría algo tardíamente a México, a partir de la fundación, en 1896, de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Espíndola, diario que introduciría por primera vez los linotipos y la primera rotativa que se instaló en México para los procesos de impresión, así como una profesionalización casi completa en la forma de entender el periodismo, influenciado por los modelos norteamericanos; se constituirían equipos más profesionales de reporteros, editores, corresponsales y publicistas, que darían pie a la introducción del periodismo moderno a nuestro país.[8]

En el siglo XX los reporteros serían cada vez más conscientes de su papel como *comunicadores multitudinarios*, como los llama Covo. Seguirían siendo, por supuesto, observadores agudos de los procesos políticos y sociales de su entorno, pero eran investigadores que ya no se conformaban con la información generada en las salas de redacción o en los gabinetes y despachos particulares. Los *cronistas de lo inmediato* comenzaban a entender que el mejor laboratorio de interpretación social se encontraba en la palpitante realidad, a la que acudían con voluntad crítica. Con el tiempo, la actividad periodística había pasado de un oficio a una profesión.

Añadiremos, también, que el periodista es un eterno curioso y un pertinaz analista. Es la persona que además de dar a conocer acontecimientos del momento, investiga los diferentes hechos que bullen en la

[7] *Ibidem*. Una pequeña evaluación sobre este tema se realizó en Daniar Chávez, "Periodismo y ensayo. Esbozos sobre la representación de la realidad y el relato de viaje en México (1865-1885)", *Encuentros 2050*, núm. 8 agosto, pp. 11-14.

[8] Henry Lepidus explica que, además, *El Imparcial*, "que era un órgano semi-oficial del gobierno de Díaz, llenó una gran función educativa, no sólo porque proporcionaba al proletariado material escrito en tal forma que interesaba a las clases más bajas, sino también porque hasta los más pobres podía pagar su precio. De esta manera *El Imparcial* estimuló el desarrollo de la lectura y fue el primer periódico que enseñó al pueblo mexicano a leer", Lepidus, *op. cit.*, p. 449.

sociedad. Para Federico Campbell "el periodista es un cazador, alguien que establece conexiones: relaciona hechos e ideas, escoge datos con rigor y criterio, comprueba las fuentes, interpreta el acontecimiento y organiza por escrito lo mejor que puede su texto para disfrute del lector".[9]

Coincidimos con Lourdes Romero quien establece que el reportero es "el hombre encargado de servir de mediador entre nosotros y lo que acontece en algún lugar en donde no podemos estar presentes" y su tarea "consiste en observar los acontecimientos, comprenderlos y contarlos".[10] ¿Qué nos revela el periodista? Nos revela un fragmento del mundo, un trozo de esa realidad inasible. Para ello necesita mirar; pero debe hacerlo con cuidado; es decir, mirar científica y humanísticamente. De esta manera podrá seleccionar temas de interés general. Al respecto, René Fell y Gonzalo Martín Vivaldi agregan que para ser reportero:

> No basta con el fuego sagrado: es preciso poseer el don de encontrar temas. Lo mismo que el cineasta huele las escenas que tiene que filmar, así como el caricaturista descubre lo cómico bajo los más graves aspectos de la vida, así el periodista tiene que descubrir el artículo que tiene que escribir, o la encuesta que ha de hacer, allí donde el común de las gentes pasó sin ver nada. Gracias a este don de crear, podrá el periodista salir del montón, consiguiendo imponerse a la atención del público.[11]

Al finalizar el siglo XIX y, principalmente, en los albores del siglo XX, la inestabilidad de los sistemas políticos tanto a nivel nacional como en el panorama internacional, reconfiguró los escenarios políticos, sociales, económicos y culturales de nuestro país. Aparecerían visiones inquietantes impulsadas por el nacimiento y los desenlaces de la Revolución

[9] Federico Campbell, *Periodismo escrito*, México, 2008, Alfaguara, p. 13.

[10] Lourdes Romero, *La Realidad construida en el periodismo*, México, FCPyS-Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 13.

[11] René Fell y Gonzalo Martín Vivaldi, *Apuntes de periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1967, p. 33.

mexicana, esto a nivel nacional; a nivel mundial, las impactantes noticias de la Primera Guerra Mundial entre las potencias quebrantarían muchos de los sistemas conducidos e inducidos por la modernidad. ¿Cómo conducir, bajo estas perspectivas, la labor periodística sobre las realidades que se observan? Sin duda, el papel del reportero es fuertemente sacudido por intensos conflictos. La transformación del *oficio* de reportero a la *profesionalización* del oficio resulta inminente para las siguientes décadas; el cambio conlleva, ante todo, preocupación e intensifica cada vez con mayor ímpetu el sentimiento crítico sobre lo observado.

En 1918, el Comité de Información Pública de los Estados Unidos realizaría, por iniciativa del presidente W. Wilson, y en pleno auge de la Primera Guerra Mundial, en la que los Estados Unidos ya se encontraba inmerso, una invitación a periodistas mexicanos para recorrer las extensas tierras del norte y sus modernas ciudades.

Durante seis semanas, varios periodistas mexicanos visitarían San Antonio, Houston, Nueva Orleans, Washington, Filadelfia, Nueva York, Boston, Buffalo, Detroit, Chicago, etcétera. La intención consistía en acercar a la opinión pública mexicana una visión panorámica de la vida norteamericana; conocer el crecimiento de su industria y su economía; comprender las circunstancias bajo las que se estaba gestando el cambio social, cultural y político del país, así como conocer los alcances de la modernidad en cuanto a la moda, la arquitectura y el arte se refiere. El cronista de esa comisión sería Carlos González Peña, cuya trayectoria en el ámbito del periodismo y la literatura nacional ya era notoria.[12]

[12] En 1885 Alberto G. Bianchi, como parte de la comisión de periodistas de la Prensa Asociada de México, había realizado un viaje muy similar. Veintiséis periodistas, invitados por el *Railway Age* de Chicago, partirían ese año hacia las lejanas tierras del norte con la intención de documentar la vida política, económica y social de los norteamericanos. El viaje resulta ser una experiencia única, misma que Bianchi (nombrado cronista de la comisión que presidía Ireneo Paz) plasma en el volumen *Estados Unidos. Descripciones de viaje* (1887). La crónica (que también puede ser considerada dentro del subgénero de relato de viaje), dadas las circunstancias de su desplazamiento por tierras extranjeras, queda imposibilitada de poder convertirse en un reportaje en tiempo y

Desde hacía ya más de una década González Peña, que al iniciar el viaje contaba con treinta y tres años de edad, había dedicado gran parte de su vida laboral a colaborar en distintas publicaciones periódicas como editorialista y cronista. Bajo la tutela de Ireneo Paz, se inició en 1904 en *La Patria*, y posteriormente en *El Diario*; trabajaría asimismo en *El Mundo Ilustrado*, *Savia Moderna*, *Revista de Revistas* o *El Universal*. Al consolidar su labor periodística, sería fundador y director de revistas como *México*, *Vida Moderna* y *El Universal Ilustrado*.[13]

Su labor como novelista, queda perfectamente ilustrada en las siguientes palabras que le dedica Guadalupe García Barragán:

> En el imaginario heroico del Ateneo de la Juventud, de acuerdo con José Vasconcelos, son notables los atributos de sus integrantes: Alfonso Reyes es "el hijo de Fausto y la Belleza clásica, apto en todo noble ejercicio del alma"; Antonio Caso, "constructor de rumbos mentales

---

forma, pues no será hasta dos años después que la impresión del texto verá la luz del día (ver Ana R. Suárez, 2009. "La Babilonia del continente americano", en Vicente Quirarte, coord., *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York [1830-1895]*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM). Más semejante a un cronista que como a un reportero, Bianchi tiene una necesidad inasible de narrar lo que Glantz denomina "la épica cotidiana". Deslumbrado ante los logros de la civilización material, el periodista mexicano describe con fluidez y sorpresa la experiencia que le otorga la ruta de América del norte. Destaca la necesidad del periodista de narrar las diferencias existentes entre ambas naciones tanto en su majestuosa arquitectura, como en su insipiente industria, su movimiento cultural, sus avances en materia social, económica y política (uno de los objetivos del viaje). Es importante destacar que el viaje realizado por Bianchi como miembro de la Prensa Asociada de México, marca un antes y un después en la historia del periodismo, pues el desplazamiento geográfico que realizan representa la formación de la primera comisión de periodistas que en visita oficial salen de nuestras fronteras para documentar el mundo, y marca a su vez una de las etapas del crecimiento de la profesión del periodismo dentro del marco de la transición política de nuestro país, así como es uno de los primeros indicios de la futura profesionalización e industrialización de la prensa mexicana, misma que se concretaría a partir de 1896, como mencionamos párrafos arriba, gracias a la fundación de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Espíndola.

[13] Ver Guadalupe García Barragán, 2011. "Prólogo", Carlos González Peña, *La Vida Tumultuosa. Seis semanas en los Estados Unidos*, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Estado de México, Secretaría de Cultura.

> y liberador de espíritus"; Martín Luis Guzmán, "espíritu claro y vigoroso que pronto habrá de definirse con inconfundible relieve"; Julio Torri, "humorista hondo y extraño vidente"; Carlos González Peña, en la novela "reina sólo entre los jóvenes".[14]

Lo cierto es que entre el viaje de Bianchi y el de Carlos González Peña el panorama internacional se ha modificado notablemente. Si bien el ateneísta también se encuentra fascinado por "la épica cotidiana" y las fuertes transformaciones que está experimentando nuestro vecino del norte, su experiencia de viaje difiere de la del primero en muchos aspectos. Lo que Glantz define como le "épica cotidiana" que caracteriza a muchos de los viajeros y periodistas del siglo XIX, fascinados y exaltados por la magnificencia de los teatros, las calles, los edificios, los cafés, los hoteles, los restaurantes, las tiendas, las modas y en general sobre toda la majestuosa arquitectura de las ciudades norteamericanas, para González Peña muestra un panorama distinto:

> Pasan, bufando, grandes y pequeños automóviles. Al final nos detenemos ante un formidable hacinamiento de construcciones de madera. Se escucha, penetrante, chirriante, el ruido de las máquinas remachadoras de aire comprimido. Suenan por doquiera martillazos que repercuten sobre las planchas de acero. Rasgan el aire silbatos de locomotoras. Flota un rumor que se diría hecho de gritos. Se palpa la sensación del esfuerzo humano asociado al de las máquinas. Nos imaginamos algo así como un gigante que tuviésemos delante, el cual, obligado a titánica tarea, nos hace oír su respiración angustiosa y el lento y trabajoso distenderse de sus músculos. Alzo los ojos. Ante mí, sobre el fondo indeciso —antes presentido que visto— del Delawere, veo algo como una marea de esqueletos descomunales de vertebrados fabulosos que poco a poco se revisten de metálicos caparazones. Escapa el vapor de las máquinas lanzando un verdadero

[14] Guadalupe García Barragán, *op. cit.*, p. XI.

> aullido de angustia. Las formidables grúas, simultáneamente, abaten o levantan sus tremendos tentáculos. Demonios de caras rojas, de caras negras, desgreñados, sudorosos, furiosos, van y vienen, trepan por los sólidos andamiajes, saltan sobre las planchas de acero yacentes, empuñan diversas herramientas, descargan sobre la materia palpitante, incandescente, viviente, las pesadas masas de hierro… ¡Y todo aquel desconcertado concierto lo preside un cielo gris, un pobre sol que lucha por abrirse paso entre nubes, un paisaje yermo!...[15]

Es el paisaje de la guerra en los astilleros, en las fundidoras y en las industrias militares esparcidas por todo el territorio norteamericano. Seducido por la "épica cotidiana", aunque con un tenor diferente al de Alberto G. Bianchi, Carlos González Peña narra las experiencias vividas durante su estancia en los Estados Unidos, todavía con un perfil que recuerda más al periodista del siglo XIX, donde imperan las opiniones personales por encima de las notas informativas, muy a pesar del hecho de que González Peña recorría el paisaje norteamericano ya como un periodista testigo-presencial. No obstante, se observa todavía lo polifacético de su actividad intelectual y profesional a la hora de documentar lo observado, misma que deja con mayor regularidad salir a flote al literato (a aquel destacado novelista del Ateneo de la Juventud), que al reportero moderno, al cual iba estrictamente representando.

> Anoche, a las doce, llegamos a un pueblo que me pareció sórdido y triste. Traía yo un profundo cansancio; en verdad que este viaje ya me está pareciendo pesado por lo vertiginoso, y que mis nervios, habituados al tranquilo, monótono vivir, están enfermos […]. Ha llegado el momento de visitar la famosa fundición perteneciente a la Bethlehem Steel. Co., una de las mayores del universo, y ahora dedicada en cuerpo

[15] Carlos González Peña, 2011. *La Vida Tumultuosa. Seis semanas en los Estados Unidos*, Prólogo Guadalupe García Barragán, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Estado de México, Secretaría de Cultura, pp. 100-101.

y alma —si es que ambas cosas tiene— a la fabricación de armamento y parque destinados a la guerra.[16]

Y es que no fue hasta unas décadas después, cuando la prensa comienza a comprender su nuevo papel en la sociedad contemporánea, hasta entonces, dice Jacqueline Covo, la prensa parece "no tener un lenguaje propio", es rudimentaria en la forma en la que trasmite las notas informáticas (que no necesariamente en la opinión expresada por el reportero), y las opiniones expresadas, naturalmente, son más cercanas al ensayo que a la nota comunicativa. "Cuando la prensa se vuelve una mercancía, sometida a la competencia económica tanto como a las directivas políticas, se le aplican las normas del mercado, con sus diversas técnicas de seducción: el uso calculado de la primera plana y el discurso autónomo de los titulares, destinados a atraer e informar concisamente al hombre moderno apresurado".[17]

En los años siguientes al viaje de González Peña y sus compatriotas, reporteros y fotoperiodistas proyectan el frágil equilibrio entre la inestabilidad de algunas nociones históricas y políticas clásicas y los telúricos movimientos sociales y políticos del siglo XX, mismos que también modificarían la relación de la prensa con el Estado. El periodista seguiría jugando un papel sustancial en los diarios de la primera mitad del siglo XX. Hombres que ejercieron un periodismo de gran calidad. Durante la década de los años treinta y cuarenta, varios de ellos se formaron bajo la enseñanza de Regino Hernández Llergo.

Actualmente el *Diccionario de Comunicación* define al periodista como un "profesionista en ciencias de la Comunicación, experto en la elaboración y emisión de mensajes periodísticos, así como en la teoría y los métodos de la comunicación colectiva...".[18] Esta definición, no obstante,

[16] Carlos González Peña, *op. cit.*, pp. 107-108.

[17] Jacqueline Covo, *op. cit.*, p. 706.

[18] *Diccionario de Comunicación*, Arturo Guillemaud Rodríguez Vázquez, comp., México, Facultad de Ciencias Políticas y Ediciones La Biblioteca, 2015, p. 323.

por su actualidad, nos habla ya de la especialización del reportero. Con el perfeccionamiento de su actividad, se convirtió en una especie de científico que todo lo observaba, comprobando sus datos con minucia. Los periodistas, convertidos ya en periodistas testigos-presenciales, además de trabajar con textos de primera mano, comenzaron a laborar con el cronómetro en su contra; cada vez con mayor rigor conocen la importancia del tiempo. Como apuntaron Fell y Martín Vivaldi, sabían que "el diario nace por la mañana, de madrugada, y muere a la tarde. Es el reflejo de un día, de una hora, de un momento. Ha de poseer, por ello, el brío, el brillo y la palpitación de lo efímero. Debe dar la sensación embriagante, ardiente de la actualidad".[19] Es cada vez más evidente que los aires de la modernidad se ciernen sobre las dinámicas cotidianas de periodistas y reporteros.

Hernández Llergo fue un periodista tabasqueño de amplia trayectoria que se situó como figura imprescindible en la prensa nacional durante la primera mitad del siglo XX. Su experiencia en México y en Estados Unidos, le permitió imprimir un sello sensacionalista que imitaría las páginas de la prensa estadounidense. Cabe recordar que colaboró durante once años en *La Opinión* de Los Ángeles, en California. En 1937 fundó en México el semanario *Hoy* que, desde nuestra perspectiva, revolucionó el periodismo nacional, pues en sus páginas presentó reportajes y entrevistas con importantes novedades para la sociedad. Hay que añadir que estos reporteros adoptaron las técnicas literarias en sus textos periodísticos. Los reporteros escribieron, describieron y descubrieron asuntos que habían quedado ocultos en el transcurso del tiempo. El tabasqueño exigió a sus colaboradores que buscaran la noticia fuera de las salas de redacción. "Sus reporteros y fotógrafos, sus cronistas y comentadores, viven en permanente diálogo con la historia —esto es, con la vida—, para escudriñar sus secretos y arrancarles las confesiones que luego hacen irradiar a todos los ámbitos del mundo por el potente aparato difusor de sus columnas".[20]

[19] René Fell y Gonzalo Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 39.
[20] "Explicación al lector", en *Hoy*, 28 de febrero de 1951, p. 5.

Entre estos documentos periodísticos se pueden mencionar: "¡Calles responde de lo que hizo Calles!", trabajo del mismo Regino Hernández Llergo; "Y León Toral cruzó así por la historia", reportaje de José Pérez Moreno; "¡*Hoy* localiza a Cedillo rebelde!", fotorreportaje de Enrique Díaz; "*Hoy* se lanza en busca del 4 vientos", de Edmundo Valadés; "Yo hablé con Hitler", de José Pagés Llergo.

Desde muy joven, Hernández Llergo colaboró como reportero en *El Universal*. En ese primer medio aprendió el oficio de periodista. De esta manera el reportero fue perfilando su estilo. En 1919 publicó el reportaje, "La trágica expedición de Blanquet", para las páginas del mismo *El Universal*, donde se advierten algunas características de este *reporter*: curiosidad, talento y perseverancia para encontrar la nota. Sin embargo, su trabajo se consolidó con la entrevista realizada a Francisco Villa en 1922.

> El extenso reportaje es una lección de periodismo, en la que el autor utiliza las técnicas de suspense de la novela de folletín con finales abiertos, la duda como ilación de la historia o el énfasis en los momentos de drama, pero también demuestra el dominio de la transcripción en un reportero que debía hacer sus primeras anotaciones en la alcoba de Canutillo, territorio de su personaje principal que en el caso del reportero si no es su oponente sí es su contrario.[21]

La amplia entrevista le valió el reconocimiento en el ambiente periodístico. A partir de entonces comenzaría una larga carrera de ascenso del joven periodista.[22] Posteriormente colaboró en el periódico *El Globo* y *El*

[21] Regino Hernández Llergo, *Una Semana con Villa en Canutillo*, edición y estudio preliminar de Antonio Sierra y Carlos Ramírez, México, Universidad de Colima, Observatorio Universitario de las Innovaciones, 2007, p. 23.

[22] Sobre los datos biográficos de Regino Hernández Llergo se puede consultar el texto *Una semana con Villa en Canutillo*. Además del artículo periodístico "Lo que no dije cuando entrevisté a Villa", en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, domingo 6 de noviembre de 2016, pp. 5-7. En el artículo se menciona que "Regino Hernández Llergo nació en 1896 y murió en 1976. Su vida fue como un relato novelesco y su contribución en el periodismo nacional alcanzó prestigio y fama.

Demócrata. Por conflictos con el líder la CROM, Luis N. Morones, en 1926 salió exiliado a los Estados Unidos. En Los Ángeles California fundó con Ignacio E. Lozano *La Opinión*. Allí se desempeñó como jefe de redacción. Colaboró once años en ese diario. Después regresó a México para fundar la revista *Hoy* en 1937, *Mañana* en 1943 e *Impacto* en 1949.

El 29 de septiembre de 1954 en la revista *Impacto*, Hernández Llergo publicó una carta dirigida a Fernando Jordán que vale la pena traer a cuenta, pues en ella habla de algunos de sus discípulos que hicieron su brillante carrera en el escenario periodístico. Jordán fue formado por el tabasqueño. Colaboró en las páginas de la revista *Mañana* (1948) e *Impacto* (1949), sitios donde consolidó su formación; realizó reportajes al interior de la República Mexicana y dejó también amplios documentos de su paso por Baja California y Chihuahua.

Fernando Jordán estudió en la Escuela Nacional de Antropología. Tuvo una formación sólida con profesores como Eduardo Noriega, Jorge A. Vivó, Miguel Covarrubias, entre otros. Posteriormente su impulso académico lo llevó a fundar *Acta Antropológica*. Para 1945, recuerda el investigador Felipe Gálvez, Jordán "opinaba que a la antropología mexicana le faltaban cauces de expresión. Jordán sentía que urgía contrarrestar esa situación. Que era necesario abrir brechas expeditas para dar fluidez a la joven disciplina. Por ello buscó y encontró en el ejercicio periodístico una senda alterna".[23]

Ese año, Jordán se consolidó en el oficio, al ingresar a *La Prensa*. Desarrolló sus primeros reportajes en esas páginas capitaneadas por Fernando Mora. Luego de tres años de labor fue a las oficinas del experimentado Hernández Llergo a solicitar empleo: "—Me llamo Fernando Jordán y soy antropólogo. Mi profesión me impone efectuar constantes

---

Perteneció a esa camada de reporteros formados en la vieja escuela: la redacción de diarios y revistas. Generación cultivadora del ejercicio memorístico".

[23] Fernando Jordán, *El otro México. Biografía de Baja California*, prólogo, investigación, biografía y hemerografía de Felipe Gálvez; notas a la edición, Aidé Grijalva, Universidad Autónoma de Baja California, Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Conaculta, México, 2001, p. 19.

expediciones, lo que me permite captar numerosas imágenes… así como enterarme de incontables asuntos de carácter noticioso. ¿Le interesaría que escribiera yo sobre estas cuestiones?".[24]

El joven antropólogo entregó un texto al tabasqueño, y Regino, que tenía una intuición para reclutar a los mejores talentos, le dio el trabajo.

Felipe Gálvez considera que "Jordán pertenece, por derecho propio, a una estirpe singular de reporteros. La que nació, creció y prosperó bajo la aguda y certera mirada de ese destacado tabasqueño, jefe de hombres de prensa, que respondía al nombre de Regino Hernández Llergo".[25]

Se destacó desarrollando un ejercicio de periodismo antropológico. Sobre todo un periodismo de expedición, de constante observación dada su perspectiva profesional. El periodista viajero, "andarín infatigable", dice Felipe Gálvez.

Entre sus trabajos de mayor relevancia destacan *Baja California, tierra incógnita* y *Mar Roxo de Cortés. Biografía de un golfo*. Estos materiales los publicó Jordán inicialmente en la revista *Impacto*. El propio director del semanario escribió que la revista iniciaba "la publicación de una serie de reportajes sobre la región más interesante y desconocida de México: Baja California. Marchando sobre las rutas de la lejana península, en *jeep*, a pie o a caballo, Fernando Jordán cumple su misión periodística, cuya especialización dentro del terreno de su oficio parece ser la de llevar a cabo expediciones, divulgando todas las bellezas y los problemas de la patria".[26]

Con Jordán, el director de *Mañana* tuvo a un corresponsal que se concentró en redescubrir tanto la geografía como los aspectos culturales de Chihuahua y Baja California. Sus reportajes tienen la misión de dar a

[24] *Ibidem*, p. 23.

[25] Fernando Jordán, *Baja California, tierra incógnita*, prólogo de Felipe Gálvez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, p. 18.

[26] Regino Hernández Llergo, "Pórtico", en *Baja California, tierra incógnita*, México, 1996, Centro Cultural Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 25.

conocer a los públicos los descubrimientos del periodista, subrayando los problemas de esas zonas.

En *Baja California, tierra incógnita*, el reportero dejó sus observaciones del interesante recorrido por aquellas geografías:

> Por todos esos conceptos, Baja California es un país extraño y extraordinario. Su longitud peninsular es la segunda más larga del mundo. Su historia geológica es reciente y buena parte de sus desérticas llanuras tienen la misma edad que el hombre sobre la tierra, algo así como medio millón de años. El origen de sus primeros hombres es oscuro, y la peregrinación de las siete tribus nahualtecas que explica en gran parte el origen de todos los hombres de México, no es válida para Baja California. El golfo de Cortés, Bermejo o de California, que la separa del resto del país, es uno de los más grandes mares interiores del mundo, y muestra multitud de características singulares.[27]

Este periodismo caracterizó a los discípulos de Hernández Llergo. Son los años finales a la década de los cuarenta. Para este momento han pasado generaciones de reporteros bajo su dirección. A todos ellos los instruyó para ejercer un periodismo de investigación, a buscar la noticia en los campos, en los pueblos o en las sierras. Gran acierto que le valió el crecimiento de una industria periodística temida hasta por algunos presidentes. Jordán recorrió Baja California y denunció la situación de los agricultores.

> Los agricultores nunca reciben el beneficio directo de la venta al extranjero. Ellos siembran, riegan, pizcan y llevan su algodón y su semilla a las casas refaccionadoras. No tienen otra alternativa. El préstamo inicial, renovado año tras año, y otras circunstancias les obligan a vender el producto a quienes prestan dinero para las siembras. Y estos prestamistas, llamados compañías refaccionadoras,

[27] *Ibidem*, p. 28.

son quienes obtienen la mayor ganancia del cultivo. No es una simple operación de compra. Se trata, en estos casos y con estas compañías, de un verdadero atraco que trae como consecuencia un enriquecimiento ilícito.[28]

Estas líneas dejan ver elementos característicos de un periodismo consolidado en los años finales a la década de los cuarenta. Por otra parte, hubo trabajos donde los reporteros incomodaron a la clase política gobernante. Si se considera la ideología de derecha de la editorial encabezada por Llergo, se podrá comprender la tensión entre el medio y el Estado en esos años. No obstante, pasado algún tiempo, el camino de Hernández viró hacia el apoyo incondicional de los presidentes.

En la histórica carta que escribió Regino a Jordán aparecen los nombres cercanos, los discípulos más avanzados: José C. Valadés, José Pagés Llergo, Luis Spota, Ignacio Herrerías, Armando Rivas Torres, Horacio Quiñones, Roberto Blanco Moheno.

De todos estos alumnos y amigos, mención aparte merece Ignacio Herrerías, pues también realizó una carrera periodística y empresarial, como su mentor.

Recuerda Regino que a "Ignacio Herrerías me lo entregó la madre, así como se 'entregan' a los chamacos en los pueblos. Fue por conducto del chato Sheridan (Humberto) mi graciosísimo dibujante en *El Universal* Taurino. Era yo jefe de redacción de *El Globo* (1924)… Sheridan me dijo —Este escuincle (calzoncito corto aun) es hijo de un gran periodista... Hay que hacerlo como fue su padre".[29]

El padre de Ignacio Herrerías de igual nombre también fue un periodista de amplia trayectoria, muerto durante la Revolución mexicana, asesinado en el asalto zapatista a un tren.

[28] *Ibidem*, p. 39.
[29] Regino Hernández Llergo, "Carta a Jordán. 'O todos hijos, o todos entenados'", *Impacto*, 29 de septiembre de 1954, p. 65.

El joven Herrerías trabajó en *El Demócrata* y posteriormente se trasladó con Hernández Llergo a Estados Unidos para colaborar en *La Opinión*. A diferencia de Hernández Llergo, Herrerías regresó en 1933 a la Ciudad de México. Contaba con experiencia suficiente para impulsar sus proyectos. Fundó *Mujeres y Deportes* en 1934 y poco después llevaría su proyecto más ambicioso en 1936: *Novedades*, periódico que consiguió amplios tirajes debido a la calidad de colaboradores que supo contratar el director.

Fue un periódico con filiación ideológica de derecha por lo que le tocó llevar conflictos con medios impresos de izquierda. Sin embargo, en 1944, luego de un conflicto obrero, el diario cerró sus puertas debido a una huelga que se prolongó por un mes. Después de una intensa polémica reflejada en la prensa de la época, se le dio el triunfo a Ignacio Herrerías.

El joven director fue perseguido por la tragedia familiar y al día siguiente de resolverse el conflicto, uno de sus trabajadores lo asesinó: "Poco después de las 19:15 horas de ayer, en la antesala general del Jefe del departamento de Distrito Federal, fue cobardemente asesinado, con premeditación, alevosía, ventaja y traición, el presidente y gerente general de *Novedades*, señor don Ignacio F. Herrerías, por un ex redactor de este diario, de nombre Florencio Zamarripa Marín".[30]

La prensa en México a partir de la presidencia de Lázaro Cárdenas tuvo varias tensiones entre la izquierda y la derecha. De manera destacada, durante el conflicto de la Segunda Guerra Mundial. También hay que recordar la llegada de los exiliados españoles en 1939, pues gracias al generoso apoyo del presidente Cárdenas, los intelectuales republicanos colaboraron animadamente en periódicos y revistas; fundaron ediciones y dieron un gran aporte al diarismo de la nación.

[30] "Cobardemente fue asesinado anoche el presidente y Gerente de *Novedades*", 4 de abril de 1944, *Novedades*, 1944, p. 1.

Lázaro Cárdenas garantizó la libertad de expresión. Esto originó que varios periodistas en el exilio regresaran a México para recomenzar su oficio.

Hubo apertura en torno a la libertad de expresión, que se advierte en el número de revistas y periódicos que nacieron durante la administración del presidente Cárdenas. Cabe destacar que los obreros y campesinos tuvieron una voz lo suficientemente fuerte para colocarse como grupos de presión. Así pues el juego político a través de las agrupaciones sindicales tuvo gran relieve para el Estado.

Para esta época se encontraba la revista *Futuro*, de Vicente Lombardo Toledano; nació *El Popular*, órgano de los trabajadores y de igual manera bajo el liderazgo de Lombardo. Al finalizar el sexenio de Cárdenas nació el periódico *El Nacional*, con la finalidad de ser vocero del Estado. En estos años, se llevó un intenso debate entre las fuerzas de izquierda y derecha. Las páginas de los diarios presentaron polémicas, muchas de estas acaloradas. También es de señalar el crecimiento de la prensa de derecha que ganaba espacios y contribuía a polemizar sobre las decisiones del gobierno cardenista. Entre las revistas debe mencionarse *Hoy*, *Mañana* y *Novedades*.

No obstante, el presidente Cárdenas llevó un manejo adecuado de la prensa. Sólo cuando fue necesario, generó las estrategias para acallar la revuelta de las publicaciones derechistas a través de sus brazos obreros y campesinos. En 1937 se organizó una de las manifestaciones más importantes en el Zócalo de la Ciudad de México, donde protestaron los grupos sindicales en contra de la prensa reaccionaria. Pedían el cierre de la revista *Rotofoto*, que tanta polémica había causado al retratar al presidente Lázaro Cárdenas en calzoncillos.[31] Esto dio origen a un acalorado debate en torno a la libertad de prensa.

En el periodo de Ávila Camacho la prensa se alineó. Desde luego hubo polémicas, pero sin la pulsión de la década anterior. Poco a poco el

[31] Antonio Sierra, "*Rotofoto*, la revista incómoda del régimen cardenista", en *Encuentros2050*, número 8, agosto de 2017, pp. 15-17.

Estado comenzó a llevar un control en los medios de comunicación. Ana María Serna sostiene que en estos años, "la prensa, así como el discurso oficial y la sociedad mexicana, transitarían hacia una moderación del tono revolucionario".[32]

Por su parte, Manuel Ávila Camacho respaldó a García Valseca, "con objeto de ganar un apoyo publicitario para su política. Con la fundación de la revista deportiva *Esto*, José García Valseca inició su exitosa carrera en el negocio periodístico mexicano en 1941.[33] Al mismo tiempo hacía un frente a los impresos de derecha que continuaban en el escenario político.

Karin Bohmann apunta que durante el mandato de Ávila Camacho, su secretario de gobernación, Miguel Alemán, "propició en *Novedades* un golpe de mano con objeto de utilizar ese periódico para satisfacer sus ambiciones políticas como candidato a la presidencia".[34]

Este dato es interesante, pues alude efectivamente a uno de los conflictos en los medios impresos más importantes y dramáticos del avilacamachismo. Aunque es una línea relevante la que menciona Bohmann, consideramos que el problema fue mucho más complejo.[35] Desde sus inicios *Novedades* resultó incómodo para el gobierno. En un primer momento el movimiento obrero dirigió sus dardos hacia la empresa de los Llergo, pero continuó con *Novedades* por su crítica al gobierno. Finalmente, a través del conflicto sindical, inició el declive del diario capitaneado por Ignacio Herrerías, hasta el desenlace trágico de 1944.

El asesinato representó un cambio drástico en el rumbo que tomó la prensa nacional, y aunque pareció una pelea entre dos medios de comunicación: *El Universal* y *Novedades*, en torno a un conflicto obrero

[32] Ana María Serna, *"Se solicitan reporteros" historia oral del periodismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX*, México, Instituto Mora, 2015, p. 15.
[33] Karin Bohmann, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 1989, p. 76.
[34] *Idem.*
[35] En el artículo "El asesinato de Ignacio Herrerías y la manifestación periodística", en dictamen, presento varias líneas sobre este conflicto.

patronal, donde distintas facciones sindicales participaron, también dejó al desnudo la necesidad de la administración de Manuel Ávila Camacho (y posteriormente de la de Miguel Alemán), por intervenir de forma más directa en los diarios nacionales y, por tanto, en la opinión pública, circunstancias que lesionarían gravemente la libertad de expresión de la prensa y la opinión pública mexicana.

Esta época de los años cuarenta marcó un cambio. Por una parte, el Estado se encargó de llevar el control de los medios de comunicación. La presidencia de la República tuvo notoriedad en las páginas de la prensa. La de oposición perdió la fuerza que había conseguido con Lázaro Cárdenas. Desde luego existieron tensiones, pero fueron controladas por el Estado. Años de intensos debates, de rupturas y continuidades.

Bibliografía consultada

BOHMANN, Karin, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 1989.

CAMPBELL, Federico, *Periodismo escrito*, México, Alfagura, 2008.

CHÁVEZ, Daniar, "Periodismo y ensayo. Esbozos sobre la representación de la realidad y el relato de viaje en México (1865-1885)", *Encuentros 2050*, núm. 8 agosto, pp. 11-14.

"Cobardemente fue asesinado anoche el presidente y Gerente de *Novedades*", 4 de abril de 1944, *Novedades*, 1944.

COVO, Jacqueline, "La prensa en la Historiografía mexicana: problemas y perspectivas", en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 67, núm. 3 (267), enero-marzo de 2018, pp. 690-691.

Diccionario de Comunicación, Arturo Guillemaud Rodríguez Vázquez, comp., México, Facultad de Ciencias Políticas y Ediciones La Biblioteca, 2015.

FELL, René y Gonzalo Martín Vivaldi, *Apuntes de periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1967.

GLANTZ, Margo, "El periodismo en el siglo XIX en México", *Revista de la Universidad de México,* Nueva época, núm. 92, octubre de 2011.

HERNÁNDEZ LLERGO, Regino, "Carta a Jordán. 'O todos hijos, o todos entenados'", *Impacto*, 29 de septiembre de 1954.

________, *Una Semana con Villa en Canutillo*, edición y estudio preliminar de Antonio Sierra y Carlos Ramírez, México, Universidad de Colima, Observatorio Universitario de las Innovaciones, 2007.

JORDÁN, Fernando, *Baja California, tierra incógnita*, prólogo de Felipe Gálvez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, 1996.

________, *El otro México. Biografía de Baja California*, prólogo de Felipe Gálvez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Universidad Autónoma de Baja California, 2001.

LEPIDUS, Henry, "Historia del periodismo mexicano", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología*. Historia y Etnografía, tomo V (cuarta época), 1927, p. 428.

LOMBARDO GARCÍA, Irma, *De la opinión a la noticia, México*, Kiosco, 2016.

ROMERO, Lourdes, *La Realidad construida en el periodismo*, México, FCPyS-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

SERNA, Ana María, *"Se solicitan reporteros" historia oral del periodismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX*, México, Instituto Mora, 2015.

SIERRA, Antonio, "*Rotofoto*, la revista incómoda del régimen cardenista", en *Encuentros2050*, número 8, agosto de 2017, pp. 15-17.

SUÁREZ, Ana, "La Babilonia del continente americano", en Vicente Quirarte, coord., *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 2009.

Poesía mexicana, historias literarias, antologías y canon

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Creo no exagerar si apunto que en la dupla de *ruptura* y *continuidad*, opuestos complementarios que animan este volumen, ha sido y es la piedra angular de la historiografía consagrada a la poesía mexicana más reciente. Después de 1966, *Poesía en movimiento* vino a trastocarlo todo y a través de una prosa tan persuasiva como seductora, Octavio Paz nos aleccionó sobre las virtudes de este oxímoron. La *tradición de la ruptura* se convirtió, a partir de ese momento, en un valor de cambio irrenunciable para la poesía que se escribió y publicó luego de 1968, año del movimiento estudiantil y simultáneamente de la primera edición del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes.[1]

Antes de *Poesía en movimiento*, las antologías sólo eran antologías: libros que pretendían reunir lo mejor de un periodo histórico y donde el hilo conductor, sin rupturas, no se ocultaba a nadie: los afanes, los saberes y los gustos de quien firmaba como compilador. Cuando Antonio Castro Leal publicó *La poesía mexicana moderna* en 1953,[2] quienes lo leyeron encontraron más continuidades que rupturas en los gustos y juicios estéticos del maestro. Cuando el Instituto Politécnico Nacional publicó en 1969 la antología de un joven poeta y filósofo, Jaime Labastida, quienes la leyeron encontraron una continuidad de varios siglos en torno a los temas que se explicitaban desde su título: *El amor, el sueño y*

[1] Como he intentado trazar en mi libro *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura (modesta guía para entender y disfrutar la diversidad de la poesía mexicana del siglo XXI con muchas noticias útiles sobre el canon y el mercado editorial de la segunda mitad del XX que la explican)*, México, Tirant Humanidades-Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, pp. 19-185.

[2] Antonio Castro Leal, comp., *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

la muerte en la poesía mexicana, entre la obra de sor Juana y la de José Gorostiza.[3] En otros casos, se trató simplemente de una estrategia editorial para dar a conocer a los poetas más jóvenes en el formato prestigioso de un primer libro colectivo, como sucedió en 1967 con *Poesía joven de México*, iniciativa impulsada por Arnaldo Orfila para aprovechar la estela dejada por *Poesía en movimiento*, también en Siglo XXI, con poemas de Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño.[4]

José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Alí Chumacero y Octavio Paz, con la complicidad de Arnaldo Orfila, crearon *Poesía en movimiento,*[5] un nuevo tipo de antología que estaba llamado a perdurar en el imaginario cultural del México post-68: la antología cuya influencia aumentaba o disminuía el valor simbólico de la poesía como capital cultural; la antología que creaba una burbuja económica alrededor de un bien estético para beneficiarse de su aumento de valor. A través de una meticulosa selección que rehuía temas y formas comunes de la poesía mexicana y un prólogo erigido en manifiesto, los antologadores insuflaban las expectativas del mercado delante de una poesía rupturista, beneficiándose ellos mismos al generar un alza en las acciones de la ruptura. Con esta antología se tambaleaba todo lo que anteriormente se había considerado valioso en el terreno de la poesía: los grandes temas de siempre y el virtuosismo de la formas clásicas del metro regular, para prestigiar la novedad por la novedad, lo que venía muy bien al proyecto personal de Paz y daba un impulso, de paso, a los jóvenes Pacheco y Aridjis, todavía en busca de un voz propia.

Esta concepción rupturista estaba en la base de una noción de modernidad cargada de presente que supo condensar tan bien Octavio Paz a través de varios escritos, como cuando afirmó en *Los hijos del limo* que

[3] Jaime Labastida, pról. y sel., *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1969.

[4] Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño, *Poesía joven de México*, México, Siglo XXI, 1967.

[5] Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, sel. y notas, *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1966.

“la modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*”[6] y podía ver en esta paradoja el hilo conductor de la modernidad, hondamente cimentada en la disrupción:

> La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio.[7]

En *El arco y la lira* escribirá que:

> Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. Tal vez esto fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de *Une saison en enfer*, nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado.[8]

En todo caso, la poesía de ruptura por la que apostó Paz por esos años luego de su estancia en París y en la India fue una compra de alto riesgo hasta la llegada de *Poesía en movimiento*, que de inmediato la proveyó de una alta rentabilidad potencial al explicarla y dotarla de una sólida tradición tanto retrospectiva como proyectiva (la sección donde

[6] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, 3ª reimpr, México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1999, p. 333.
[7] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p. 354.
[8] Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, p. 250.

se recoge la obra de Paz se sitúa precisamente al centro de *Poesía en movimiento*). En este esquema de poetas que evalúan poetas, quien tasa, al final, se beneficia cuando suben las acciones de aquellas obras con las que ha conseguido establecer una relación convincente de convergencia. Octavio Paz trabajó incansablemente a lo largo de varios artículos y libros para mantener viva la llama de Contemporáneos, con quienes coincidió en una perspectiva universalista; el *Ómnibus de poesía mexicana* (*siglos* XIV *a* XX*: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea)* de Gabriel Zaid, de 1971,[9] no sólo rompía con la poesía convencional, sino que rompía con el propio concepto de lo literario y lo poético para dar paso a la poesía popular, la indígena, la pinta en la pared; el movimiento estridentista, luego de Germán List Arzubide,[10] tuvo que esperar a Evodio Escalante y a Luis Mario Schneider;[11] José Emilio Pacheco encontró en *la otra vanguardia*, la de la *antipoesía* y la *poesía conversacional*, la raíz de su propia estética, en 1978,[12] después de publicar dos de sus poemarios principales, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) e *Irás y no volverás* (1973). Hoy, Ulises Carrión se canoniza de la mano de Heriberto Yépez[13] (por intereses que no son ajenos a su relación personal con el archivo Carrión) y Luis Felipe Fabre creó un canon de los nuevos lenguajes de la poesía contemporánea en *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* o su

[9] Gabriel Zaid, pres., comp. y notas, *Ómnibus de poesía mexicana* (*siglos* XIV *a* XX*: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea),* México, Siglo XXI, 1971.

[10] Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1926.

[11] Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970; Luis Mario Schneider, comp., *El Estridentismo. México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985; Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones sin Nombre, 2002.

[12] Publicada en la revista *Proceso* en dos entregas, el 8 y el 15 de abril de 1978, tomó su forma final en "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana* 106-107 (ene.-jun. 1979), pp. 327-334.

[13] A través de ediciones como Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, ed. de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, trad. y pról. de Heriberto Yépez, México, Tumbona-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

antología de Mario Santiago Papasquiaro, significativamente titulada *Arte & basura,*[14] primero, y de un canon de la poesía gay en *Escribir con caca*, después, muy adecuado para ubicar uno de sus libros centrales, *La sodomía en la Nueva España.*[15] Estas cruzadas canonizadoras se acompañan de un despliegue más amplio donde Fabre no sólo ha creado un canon retrospectivo, sino que ha ensayado incluso un canon proyectivo con compilaciones como *La edad de oro,*[16] donde propone una descendencia para su propia obra en la promoción más joven que le sigue. En ese mismo sentido puede valorarse el intenso trabajo desplegado por Mijail Lamas, Alí Calderón, Mario Bojórquez, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís a través de distintas antologías: *La luz que va dando nombre, Veinte años de la poesía última en México 1965-1985* (2007), *El oro ensortijado. Poesía viva de México* (2009) o, de forma tangencial, en *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas españoles* (2011).[17]

Este fenómeno no es exclusivo de la poesía mexicana. En los mercados internacionales del arte contemporáneo, muchos artistas de ruptura han alcanzado, gracias a la especulación de las galerías y las casas de subastas en alianza con el discurso crítico o mediático, cifras estratosféricas para sus obras, pese a no poder considerarse siempre como obras de arte en el sentido convencional. Jean-Michel Basquiat llevó el grafiti al lienzo

[14] Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayo sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, y Mario Santiago Papasquiaro, *Arte & basura*, selección y prólogo de Luis Felipe Fabre, México, Almadía, 2012.

[15] Luis Felipe Fabre, *Escribir con caca*, México, Sexto Piso, 2017, y *La sodomía en la Nueva España*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

[16] Álvaro Uribe, coord., Luis Felipe Fabre, sel. y pról., *La edad de oro, Antología de poesía mexicana actual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

[17] Alí Calderón, dir., Alí Calderón, José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís, selec., *La luz que va dando nombre, Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2007; Mario Bojórquez, Alí Calderón, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís, comp. y pról., *El oro ensortijado. Poesía viva de México*, México, Secretaría de Cultura de Puebla-Círculo de Poesía-Ediciones Eón-The University of Texas at El Paso-Escuela de Literatura de la Universidad Nacional de San Marcos, Lima, Perú, 2009; *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas españoles*, México, Visor-Territorio Poético 2011.

de las galerías neoyorquinas en la década de 1980; Christopher Wool alcanzó el reconocimiento con sus series de letras negras sobre bastidores blancos, en especial por "Sell the House Sell the Car Sell the Kids"; Zeng Fanzhi repintó autorretratos famosos con un estilo neoexpresionista que mezcla figurativismo y rayón frenético; la obra más célebre de Damien Hirst es un tiburón suspendido en una enorme pecera llena de formaldehído de 1991, titulada "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" del conjunto "Natural History"; Richard Prince debe su fama a una serie de *collage* fotográficos, pero especialmente a sus *refotografías* (fotografías tomadas de otras fotografías de otros autores). En este último caso, queda claro que las demandas legales que ha tenido que afrontar por derechos de autor le han dado notoriedad y plusvalía a su obra refotográfica.

En el terreno del arte contemporáneo, toda disidencia estaba llamada a forjar una tradición. Así, en 1967 dominó el Octavio Paz de *Blanco* y en 1987 el de *Árbol adentro*, tan distintos entre sí, pero fieles ambos a la idea de una poesía en constante transformación,[18] en 1970, el estilo conversacional de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo,*[19] siempre en convergencia con la inmediatez de sus temas, dio paso en 2008 a *Jeta de santo,*[20] libro póstumo de Mario Santiago Papasquiaro, donde tanta espontaneidad opaca una intención literaria, si es que la hay.

El problema para nosotros, en todo caso, consiste en que el fundamento de la historiografía es la continuidad. ¿Cómo podemos historiar un fenómeno artístico basado en la hegemonía de la ruptura? ¿Cómo pretender la continuidad de una historia o la narrativa de un fenómeno desde el constante presentismo? ¿Cómo darle forma a un todo coherente si la obra de la que partimos se caracteriza precisamente por su desarticulación intencionadamente sistémica con su contexto?

[18] Ambos libros en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

[19] José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

[20] Mario Santiago Papasquiaro, *Jeta de santo (Antología poética, 1974-1997)*, selec. de Rebeca López y Mario Raúl Guzmán, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.

El reto es mayúsculo y me propongo compartir con ustedes algunos ejemplos. Una historia de la poesía mexicana como la que coordinó Rogelio Guedea, *Historia crítica de la poesía mexicana,*[21] publicado en dos tomos por Fondo de Cultura Económica, resulta sin duda un ejercicio crítico del mayor mérito y de mucha utilidad. Empieza en el siglo XIX y concluye con la obra de Luis Felipe Fabre e Inti García Santamaría. A pesar de su interés y de su honestidad, sigue unida indefectiblemente a la red de precursores y epígonos de los grupos hegemónicos de sus respectivos momentos, vistos desde la perspectiva de otros poetas (el grueso de los redactores de las entradas y del propio coordinador), organizados conforme a cortes tajantes entre movimientos internacionales para las etapas tempranas (Neoclasicismo, Romanticismo, Modernismo, Vanguardismo) y, de forma arbitraria por décadas para los periodos más recientes, ante la imposibilidad de encontrar un orden estético. Aunque intenta referirse a Neorromanticismo (para las décadas 1950-1960), Posmodernismo (para el periodo 1960-1979) y Anfiguardismo (1980-2010), las entradas finales se organizan alrededor de los nombres de autores o autoras que no siempre puede decirse que representan a una estética o a un movimiento, más allá de sí mismos. José María Espinasa, gran lector e impulsor de la poesía en México, también poeta, sube un peldaño en la historia con su *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*[22] y se fija en los canales de comunicación usados por precursores y epígonos (las revistas, los encuentros, las antologías), de modo que su historia se divide en *Contemporáneos*, *Taller*, la *Revista Mexicana de Literatura* y el encuentro de Poesía en Voz Alta, *Poesía en movimiento* y *Plural*, para terminar en la reseña de nombres sueltos de autoras y autores. El esquema básico de su historia no da lugar a dudas: "Los años cuarenta", "Los años cincuenta", "Los años sesenta" hasta "Los años noventa".

[21] Rogelio Guedea, coord., *Historia crítica de la poesía mexicana*, 2 ts., México, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
[22] José María Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015.

El gran drama de estas iniciativas historiográficas deriva de que las obras que nos proponemos historiar no tienen un desarrollo lógico causal en el sentido tradicional, de modo que no extraña que sean refractarias a las etiquetas que la historia de la cultura ha asignado tradicionalmente a movimientos internacionales ya clausurados como el Neoclasicismo o el Romanticismo; por el contrario, nuestros movimientos más recientes no terminan y sus consecuencias siguen impactando nuestro presente y esta es la razón principal por la que vale la pena estudiarlos y problematizarlos. Sus valores, por otro lado, no son fijos, de modo que en buena medida dependen del contexto que los vio crecer en periodos de especulación canónica. Hacer un diagnóstico del panorama cultural después de 1968 consiste en proponer una serie de conceptos alternativos que permitan dar cuenta de la complejidad de los fenómenos de la historia de la poesía, como ha expuesto magníficamente Malva Flores en *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*, del 2010,[23] donde a través del análisis de fuentes primarias presenta un detallado informe sobre los pasos seguidos por Paz para convertirse en la figura influyente que fue y las consecuencias de su muerte en el capital simbólico de la poesía y la cultura; ascenso y descenso de la poesía que tiene como telón de fondo a los poetas de lo que ella llama generación del desencanto. Poeta ella misma, logra despojarse de su condición creadora para ofrecer uno de los estudios más ricos de ese periodo de la historia literaria reciente, complementado de modo magistral por *Viaje de vuelta, estampas de una revista.*[24]

La historia de la poesía mexicana de los últimos cincuenta años no puede ser la de la especulación canónica, sujeta exclusivamente al sistema de precios asignado por los mismos poetas para sus obras y las ajenas a través de su ejercicio crítico, creativo y promocional por medio de estu-

[23] Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

[24] Malva Flores, *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

dios, antologías, revistas y otros semejantes; la historia de la poesía mexicana no puede seguir siendo la historia de los cánones retrospectivos de estos mismos poetas. Hace falta una revisión del canon en la que una obra poética sea importante por su influencia real en la obra de los poetas posteriores y no nada más por el simulacro que se crea en el terreno de la especulación canónica en distintos momentos.

Para empezar, la columna vertebral de esta historia no puede ser de forma exclusiva la *ruptura*, porque ante el sobrepujamiento de esta estrategia constructiva, al final no es difícil encontrar la continuidad entre las rupturas más importantes. Poemas como "La reclamante", de Cristina Rivera Garza,[25] construido a partir del ensamblaje de los testimonios directos de Luz María Dávila, madre de dos de los jóvenes que perdieron la vida a manos de un comando en Chihuahua y hoy activista, la periodista especializada en temas de violencia ligada al narcotráfico, Sandra Rodríguez Nieto, la propia autora y López Velarde o ejercicios más ambiciosos como el de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe,[26] pieza conceptual encargada por la actriz y directora Sandra Muñoz donde se yuxtaponen frases tomadas igual de notas periodísticas que de versiones modernas de Antígona, tienen su antecedente directo en la poesía vinculada al movimiento estudiantil del 68. En la primera versión de "Lectura de los 'Cantares mexicanos': manuscrito de Tlatelolco (con motivo del 2 de octubre)",[27] José Emilio Pacheco recurrió ya, por ejemplo, a la cita y al pastiche de la traducción de los *Cantares mexicanos* de Ángel María Garibay, y en una segunda versión, publicada en 1978,[28] suprime una generosa sección para pasar de los 41 versos de 1969 a tan sólo 11 y

[25] Cristina Rivera Garza, "La reclamante", en *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Maná - Selva Negra - Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 73-75.

[26] Sara Uribe, *Antígona González*, segunda edición, México, Surplus, 2014; (ed. or. 2012).

[27] José Emilio Pacheco, "Lectura de los 'Cantares mexicanos': manuscrito de Tlatelolco (con motivo del 2 de octubre)", en *La Cultura en México* (6 de noviembre de 1968).

[28] José Emilio Pacheco, "Poemas del dos de octubre", en *Sábado* del periódico *Unosmásuno* 46 (30 sep, 1978), p. 9.

agrega una segunda parte titulada "2. Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después", significativamente más amplia (unos 80 versos), también con una nota donde se da crédito a la fuente: "Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971)". Ya en 1971, en "Vivirás América", también obra de inspiración teatral como *Antígona González*, Leopoldo Ayala había insertado "párrafos y comunicados completos [...] tomados textualmente de las publicaciones de la mayoría de los diarios de mi país y de otros países", en honor de una "voluntad colectiva".[29] Isabel Fraire intercala también testimonios muy vivos de la refriega en "2 de octubre en un departamento del edificio Chihuahua", asociados a una crónica personal protagonizada por ella misma.[30] Por esos años, Jaime Sabines seguiría un procedimiento semejante al asumir la distancia del cronista que narra los hechos, pero no participa, en "Tlatelolco 68", publicado en *Maltiempo* en 1972[31] o Rosario Castellanos en "Memorial de Tlatelolco", narrado con distancia también cronística (por ello el título de "Memorial") y desde un sujeto colectivo en primera persona ("recuerdo, recordamos").[32] En estos poemas, resulta evidente la continuidad de una implicación afectiva del público lector ante el valor colectivo y testimonial de lo narrado.

Otro concepto que puede revisarse a partir de una historia basada en un canon estético y despolitizado, es el de generación, a menudo impreciso ante la desvinculación entre su unidad de medida, la década, y la interacción compleja entre obras poéticas que pueden coincidir en un punto determinado con independencia de su procedencia y fecha de primera redacción. Belem Clark, en su libro *Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica*, del 2009, se ha referido al concepto de

[29] Leopoldo Ayala, *Vivirás América*, México, Siglo XXI, 1971.

[30] Isabel Fraire, "Volver al 68", *La palabra y el Hombre,* (julio-septiembre 1999), pp. 7-12.

[31] Jaime Sabines, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines / Maltiempo / Otros poemas sueltos*, México, Joaquín Mortiz, 2001.

[32] Rosario Castellanos, *Obras, II, poesía, teatro y ensayo*, comp. y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 186-187.

constelación de intelectuales, para definir a estas redes de comunicación;[33] en mi caso, he preferido el concepto de promoción poética; en ambos conceptos subyace la idea de contigüidad estética sin importar la edad de quienes escriben y publican, ni condicionar restrictivamente el sentido de una influencia, de quienes preceden una cronología a quienes la cierran; subyace, al contrario, una noción amplia y dinámica de grupo unido por las circunstancias y no por las estéticas, pero circunstancias que pueden proponer, al fin y al cabo, una orientación común; pienso, por ejemplo, en un libro como *País de sombra y fuego,*[34] compilado por Jorge Esquinca, donde coinciden López Velarde, José Emilio Pacheco, Francisco Hernández, Vicente Quitarte, Ricardo Castillo, David Huerta, Cristina Rivera Garza, Maricela Guerrero, Hernán Bravo Varela y varios autores más de generaciones y estéticas poéticas muy distintas, pero que para efectos de una historia de la poesía patriótica escrita en México pueden considerarse como una misma promoción: la que fue leída por quienes participamos en los festejos de los dos centenarios.

Una plataforma con estas características podrá ayudarnos a ver más y mejor, porque despeja el panorama de lo accesorio para concentrarnos en lo necesario. Por ejemplo, publicado en 1976, el *El pobrecito señor X,*[35] de Ricardo Castillo parece una anomalía en la poesía mexicana por la eficacia de su estilo directo para exhibir la intimidad biográfica del sujeto lírico. Si desde la perspectiva de la especulación canónica esta obra podría ser tildada de marginal, la verdad es que después de su primera edición por el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano, ya en 1980 volvió a aparecer la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica (con un par de reimpresiones) y 7 000 ejemplares en la Tercera serie de Lecturas Mexicanas y 5 000 en la colección de La

[33] Belem Clark de Lara, *Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 77-78.

[34] AA. VV., *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Maná - Selva Negra - Universidad de Guadalajara, 2010.

[35] Ricardo Castillo, *El pobrecito señor X*, México, CEFOL, 1976.

Centena.[36] Cuando Arturo Dávila se refiere a sus raíces poéticas, apoyado en David Huerta, apunta a Jaime Sabines, Nicanor Parra, Efraín Huerta, Charles Bukowski y Henry Miller.[37] Pese a todo, al pobrecito señor X del título no hay que buscarlo en los anales de la literatura mexicana, sino en las letras frescas y desinhibidas de la música en inglés del momento: la canción "Miss X", del grupo *MC5* de Detroit, apareció en el segundo álbum de estudio de la banda, *High Time* (1971);[38] "Mister X" se lanzó en 1974, dentro del álbum *Roadrunner* de los *Hurriganes*.[39] El estilo del rock garage, camino al punk rock, daría el tono tan característico de la obra de Ricardo Castillo, lleno de modismos del habla de los jóvenes, de temas extraídos de una realidad cotidiana, íntima y banal, pero con el sesgo crítico que sería tan característico de la literatura del periodo.

En una historia más convencional de la poesía mexicana, el poemínimo está condenado a ser una nota a pie de página de la producción poética de Efraín Huerta (cuya vida, por la coincidencia de haber nacido el mismo año que Octavio Paz, en ocasiones parece condenada a ser una apostilla de la biografía del propio Paz). El mismo Huerta le restó importancia al definirlo por su indefinición, "a cien años de luminosa oscuridad del hai-kai [...] tampoco es un aforismo ni un apotegma ni un dogma. Para llegar o medio llegar a un acuerdo, inventé el término apodogma" y más tarde los definió como "cosas para reír" o "chistes".[40]

[36] Ricardo Castillo, *El pobrecito señor X / La oruga*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980; 1a reimpr., 1983; 2a reimpr., 1988, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; col. Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 90; *El pobrecito señor X*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

[37] Arturo Dávila, "Ricardo Castillo: una lengua sin pelos en la lengua", en Rogelio Guedea, coord., *Historia crítica de la poesía mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015, t. 2, p. 390.

[38] El LP completo en *Discogs*, disponible en: <https://www.discogs.com/es/MC5-High-Time/release/842243>. [Consulta: 5 de abril, 2018.]

[39] El LP completo en *Discogs,* disponible en: <https://www.discogs.com/es/Hurriganes-Roadrunner/release/1069247>. [Consulta: 5 de abril, 2018.]

[40] Efraín Huerta, "El poemínimo", en *Estampida de poemínimos*, México, Premià, 1981, pp. 9-10.

En una historia de la poesía mexicana libre del fantasma de la especulación canónica, los poemínimos serían el paradigma de los estrechos vínculos entre poesía mexicana y arte conceptual: se trata de una *intervención* de Efraín Huerta sobre el lenguaje público, en el sentido que se le da hoy en la teoría del arte conceptual,[41] donde el autor toma un elemento de la realidad cotidiana (la frase hecha), la saca de contexto (el lenguaje público) la recontextualiza (en el poemario o en la compilación de poemínimos) y la modifica ligeramente para darle un nuevo sentido y proponer una obra de arte provocadora. En "Candoroso testamento", el "Ahora / Me / Cumplen / O / Me / Dejan / Como /Estatua" es una frase hecha que se saca de su contexto de uso dentro del lenguaje público para expresar la obligatoriedad de la reparación de un hombre que ha abusado de la confianza sexual de una mujer, se recontextualiza en el libro de poesía y se autoatribuye a la voz lírica, se modifica (el original "o me dejan como estaba" se convierte en "o me dejan como estatua") y se convierte en una pieza de arte conceptual crítico, donde se censura la actitud condescendiente y celebratoria con que se percibe al poeta y a la poesía. En suma, una provocación. En efecto, no son poemas en sí por la estrecha relación que guardan con los lenguajes públicos de donde proceden, sino intervenciones poéticas sobre esos lenguajes de origen múltiple (el diccionario, los periódicos, los letreros oficiales, las consignas políticas, las pintas en la pared, las parábolas religiosas, etc.) de los cuales Efraín Huerta terminó por apropiarse. La frase hecha, el despojo del lenguaje poético que rehúye el lugar común, se convierte en *poemínimo* por un proceso de apropiación.

En una historia como la que propongo, no hay una causa única que determine el éxito de una obra, su distribución y su influencia canónica sobre las otras obras coetáneas. El éxito es multicausal. Si bien es cierto que para el periodo 1968-2018 algunos premios literarios resultan fundamentales, no hay que perder de vista que no siempre el premio en sí mismo garantiza la difusión de los textos y los convierte *ipso facto* en una

[41] Véase, por ejemplo, Peter Osborne, "Apropiación, intervención, cotidianidad", en *Arte conceptual*, China, Phaidon, 2006, pp. 130-147.

obra canónica de por sí. En el caso del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, ante los acontecimientos todavía muy recientes del 2 de octubre del 68 se convirtió de forma natural en un premio de reparación moral para la juventud. Entre los primeros ganadores, no extraña encontrar a Juan Bañuelos (1968) o a Óscar Oliva (1971), poetas críticos del sistema bien identificados por formar parte de la *Espiga amotinada*. Tampoco extraña que este premio no hubiera sido ganado por Octavio Paz o por Efraín Huerta.

Otra forma de disidencia sería el experimentalismo y la poesía de ruptura, el voto de confianza a la poesía conversacional que no parecía poesía y el asumir que los temas cotidianos podían formar parte de los grandes temas de la literatura (*No me preguntes cómo pasa el tiempo* de Pacheco, en 1969; *Contracantos* de Uwe Frisch Guajardo, en 1970; *Ascuario* de Desiderio Macías Silva, en 1972; *Volver a casa* de Alejandro Aura, en 1973; *La zorra enferma* de Eduardo Lizalde, en 1974; *un (ejemplo) salto de gato pinto* de José de Jesús Sampedro, en 1975).[42] Todo esto que entonces no parecía poesía, se premió. Pero creo que no fue precisamente el premio a quien debemos el posicionamiento canónico del que gozan casi todas las obras enlistadas, sino a una consecuencia colateral: los libros ganadores del premio se publicaron en la colección Las Dos Orillas de la editorial Joaquín Mortiz, reputada por su búsqueda de nuevas voces y propuestas estéticas novedosas y arriesgadas por igual. Se trataba de obras diversas cuyo ADN estaba fuertemente comprometido con una poesía de nuevo cuño, crítica, en ocasiones más cercana a la sociedad civil que a las ideologías y a las consignas panfletarias, giro que por fuerza condujo a replantearse la relación de la poesía con la sociedad y consigo misma como un instrumento de comunicación. Aquí, pese a no formar parte de

[42] José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969; Uwe Frisch Guajardo, *Contracantos*, México, Joaquín Mortiz, 1970; Desiderio Macías Silva, *Ascuario,* México, Joaquín Mortiz, 1972; Alejandro Aura, *Volver a casa*, México, Joaquín Mortiz, 1973; Eduardo Lizalde, *La zorra enferma*, México, Joaquín Mortiz, 1974; José de Jesús Sampedro, *un (ejemplo) salto de gato pinto*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

una misma generación, Eduardo Lizalde (1929-), Gerardo Deniz (1934-2014) y José Emilio Pacheco (1939-2014) publicaron sus primeros libros importantes después de la represión militar de las manifestaciones estudiantiles de 1968 y 1971. Deniz, que no ganó el Premio Nacional de Poesía sino hasta 2008, sería a la postre un poeta muy influyente para las nuevas generaciones. Quizá haber editado en esta colección haya sido más importante que recibir el prestigioso galardón.

En *Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea* (ver nota 1), me he referido al periodo 1966-2015 como a la era de la tradición de la ruptura y he intentado esbozar algunas de sus consecuencias estéticas más importantes: la discontinuidad como orden y el orden como discontinuidad; el disenso como valor de cambio de la modernidad; la proliferación de estéticas y antiestéticas en un universo revulsivo; la redundancia de lo inédito; la estereotipia autorreferencial del metapoema crítico; la autoreferencia de la inmanencia. Si el poema es un poema crítico, en su madurez se encuentra la semilla de su propia destrucción, porque se escribe para borrarse. En el fondo, la tradición de la ruptura nos condujo, en la poesía y en todas las otras artes modernas, al drama de la poesía extendida, el discurso obliterado, la simple desescritura o conceptos como el de apoesía, la compleja intertextualidad, el documentalismo poético y muchos otros fenómenos que definen (sin definir o a través de su indefinición) a la poesía moderna. Y de estos sistemas poéticos complejos se componen los últimos cincuenta años de nuestra historia literaria. Parece evidente que la historiografía tradicional no ofrece las herramientas necesarias para dar cuenta de él... y ahí está nuestro mayor desafío.

Bibliografía consultada

AA. VV., *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas españoles,* México, Visor, Territorio Poético, 2011.

AA. VV., *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Maná, Selva Negra, Universidad de Guadalajara, 2010.

AURA, Alejandro, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño, *Poesía joven de México*, México, Siglo XXI, 1967.

________, *Volver a casa*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

AYALA, Leopoldo, *Vivirás América*, México, Siglo XXI, 1971.

BOJÓRQUEZ, Mario, Alí Calderón, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís, comp. y pról., *El oro ensortijado. Poesía viva de México*, México, Secretaría de Cultura de Puebla - Círculo de Poesía - Ediciones Eón - The University of Texas at El Paso - Escuela de Literatura de la Universidad Nacional de San Marcos [Lima, Perú], 2009.

CALDERÓN, Alí, dir.; Alí Calderón, José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís, selec., *La luz que va dando nombre, Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2007.

CARRIÓN, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, ed. de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, trad. y pról. de Heriberto Yépez, México, Tumbona-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

CASTELLANOS, Rosario, *Obras II, poesía, teatro y ensayo*, comp. y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

CASTILLO, Ricardo, *El pobrecito señor X*, México, CEFOL, 1976; *El pobrecito señor X / La oruga*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980; 1a reimpr., 1983; 2a reimpr., 1988; México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; col. Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 90; *El pobrecito señor X*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

CASTRO LEAL, Antonio, comp., *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

CLARK DE LARA, Belem, *Letras mexicanas del XIX. Modelo de comprensión histórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 77-78.

DÁVILA, Arturo, "Ricardo Castillo: una lengua sin pelos en la lengua", en Rogelio Guedea, coord., *Historia crítica de la poesía mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015, t. 2, pp. 388-410.

ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Ediciones sin Nombre, 2002.

ESPINASA, José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015.

FABRE, Luis Felipe, *Leyendo agujeros. Ensayo sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

________, *La sodomía en la Nueva España*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

________, *Escribir con caca*, México, Sexto Piso, 2017.

FLORES, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

________, *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

FRAIRE, Isabel, "Volver al 68", *La palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1999, pp. 7-12.

FRISCH GUAJARDO, Uwe, *Contracantos*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

GUEDEA, Rogelio, coord., *Historia crítica de la poesía mexicana*, 2 ts., México, Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

HIGASHI, Alejandro, *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura (modesta guía para entender y disfrutar la diversidad de la poesía mexicana del siglo XXI con muchas noticias útiles sobre el canon y el mercado editorial de la segunda mitad del xx que la explican).* México, Tirant Humanidades - Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

HUERTA, Efraín, "El poemínimo", en *Estampida de poemínimos*, México, Premià, 1981, pp. 9-11.
LABASTIDA, Jaime, pról. y sel., *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1969.
LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones de Horizonte, 1926.
LIZALDE, Eduardo, *La zorra enferma*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
MACÍAS SILVA, Desiderio, *Ascuario*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
________, *Arte & basura*, selección y prólogo de Luis Felipe Fabre, México, Almadía, 2012.
OSBORNE, Peter, "Apropiación, intervención, cotidianidad", en *Arte conceptual*, China, Phaidon, 2006, pp. 130-147.
PACHECO, José Emilio, "Lectura de los 'Cantares mexicanos': manuscrito de Tlatelolco (con motivo del 2 de octubre)", en *La Cultura en México,* 6 de noviembre de 1968.
________, "Poemas del dos de octubre", en *Sábado* del periódico *Unomásuno* 46 (30 sep, 1978), p. 9.
________, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
________, "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana* 106-107, ene.-jun. 1979, pp. 327-334.
PAPASQUIARO, Mario Santiago, *Jeta de santo (Antología poética, 1974-1997)*, selec. de Rebeca López y Mario Raúl Guzmán, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.
PAZ, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, sel. y notas, *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1966.
________, *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, 3ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1999, pp. 321-473.
________, *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, 3ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica - Círculo de Lectores, 1999, pp. 31-317.

Rivera Garza, Cristina, "La reclamante", en *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Maná - Selva Negra - Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 73-75.

Sabines, Jaime, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines / Maltiempo / Otros poemas sueltos*, México, Joaquín Mortiz, 2001.

Sampedro, José de Jesús, *un (ejemplo) salto de gato pinto*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

________, comp., *El Estridentismo. México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Uribe, Álvaro, coord., Luis Felipe Fabre, sel. y pról., *La edad de oro, Antología de poesía mexicana actual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Uribe, Sara, *Antígona González*, 2a ed., México, Surplus, 2014; (ed. or. 2012).

Zaid, Gabriel, pres., comp. y notas, *Ómnibus de poesía mexicana (siglos XIV a XX: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea)*, México, Siglo XXI, 1971.

Segunda parte

Onomástica en la literatura mexicana ¿rupturas o continuidades? Los nombres en "Macario"

ALBERTO VITAL
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

¿Fue Juan Rulfo un autor de continuidad o un autor de ruptura? La invención y el empleo de los nombres pueden orientarnos en la respuesta. En efecto, la toponimia y la antroponimia son una suerte de termómetro de una poética específica y de una posición ante una determinada historia de la literatura, sea regional, sea nacional, sea incluso continental o mundial. Dentro del conjunto de la onomástica, el subconjunto de las primeras menciones de nombres es un instrumento específico, que podría ayudarnos a hacer más precisa dicha búsqueda.

Juan Rulfo no dejó ninguna huella directa de su posición ante el intermitente debate en torno a ambas posiciones: o de respeto a una tradición dada o de ruptura. De hecho, Rulfo se concentró en su obra, y ese concentrarse fue un rasgo práctico, fáctico o pragmático, y en todo caso implícito, de una poética de por sí marcada por numerosos aspectos implícitos (más aun, la poética de Juan Rulfo es una poética de lo implícito y por lo pronto nunca fue formulada de modo explícito en tomas de posición visibles dentro de los textos literarios o en textos paraliterarios ante los debates de la época).

Aun así, toda escritura deja huellas de las decisiones estéticas de quien la practica, y una primera hipótesis general me lleva a suponer que Rulfo no se sintió atraído por la bipolaridad entre continuidad y ruptura y que más bien tomó de la tradición aquello que le era útil y, más que asumir una actitud de rompimiento, se animó a practicar innovaciones allí donde le eran necesarias.

Ante la casi total falta de ensayos, reseñas, prólogos, presentaciones para catálogos, artículos de la pluma del jalisciense, algunas entrevistas y el recuerdo de los comentarios críticos en el Centro Mexicano de

Escritores se convierten en una fuente paratextual como valioso complemento de las fuentes textuales de que disponemos.

Una entrevista de Víctor Jiménez a Daniel Sada es un testimonio excepcional sobre la experiencia de Rulfo con respecto a la más típica poética de la ruptura: las vanguardias y, más en concreto, el experimentalismo. En la narrativa, este último se manifestaba mediante recursos como el final abierto, la frase incompleta, la ruptura de la línea cronológica en la narración (esto es, el alejamiento de la historia y la trama), el personaje fragmentario, el cambio brusco de escena, entre otros. Todos estos fueron procedimientos típicos en los años sesenta y setenta del siglo XX. La onomástica acompañó al experimentalismo, y por ejemplo un relato de José Agustín se basa en juegos y referencias en torno al nombre Horacio Oliveira, protagonista de la célebre y paradigmática *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; una novela de Fernando del Paso, *José Trigo* (1966), problematiza la relación entre nombre y personaje, y *El rey criollo* (1970) de Parménides García Saldaña, establece una intertextualidad, no con otro texto literario, sino con la cultura pop, con el rock-and-roll, con la música, en fin.

Ninguna de estas tres grandes estrategias aparece en la onomástica de Rulfo: nada de evidente y casi programática intertextualidad literaria más o menos lúdica (Agustín-Cortázar), más o menos a la vez mitificadora y paródica (James Joyce-Homero); nada de problematización entre nombre y personaje (el gran amigo de Rulfo, Efrén Hernández, ejerció esta problematización en dos vertientes: la explícita *in situ*, dentro de la trama o anécdota, lúdica, en "Tachas", o la implícita, seria, no sólo dentro de la trama, sino como pieza fundamental en la simultánea estructuración-desestructuración de la trama, en "Santa Teresa"), y nada de intertextualidad cultural, contemporánea, como un guiño a la cultura pop.

La intertextualidad en la onomástica del jalisciense culmina en el nombre Pedro Páramo. Más aun, la onomástica entera de él y quizá de la literatura mexicana remata en dicho apelativo. Si nos arriesgáramos a extender el valor de la evidencia, diríamos que Rulfo quizá encontró demasiado pequeña la intertextualidad onomástico-literaria, ni siquiera

consideró la intertextualidad onomástico-cultural, y más bien aprovechó la intertextualidad bíblica.

Si siguiéramos prolongando el valor de la evidencia y, con ello, el riesgo de equivocarnos, diríamos que Rulfo se conectó con la intertextualidad onomástica del novelista duranguense José Revueltas y superó los excesos de esta última.

Esto nos lleva a problematizar el eje ruptura-continuidad como una red de análisis suficientemente fuerte para entender todos los movimientos de la historia de la literatura mexicana, a menos que digamos que un autor dado, por ejemplo Juan Rulfo, pasó por alto una de nuestras líneas, aun cuando en ella participaba su mejor amigo, y en cambio depuró una línea en la cual ya habían participado otros autores, el más importante de los cuales era sin duda un autor de la talla de Revueltas. Si así fuera, tendríamos un descubrimiento interesante gracias al cruce de los ejes ruptura-continuidad, por una parte, y onomástica de la literatura, por la otra: sin estridencia alguna y de hecho sin manifestarse de ningún modo, salvo en la poderosa evidencia del puro nombre en el título y otros nombres menos notorios, Rulfo se montó en la intertextualidad onomástica bíblica con una intención que en Revueltas era explícita y que, por ser explícita, le ahorraba a Rulfo la necesidad de ser él mismo explícito, pues para el lector hegemónico culto medio mexicano (hispanohablante, urbano, con escolaridad importante) no era difícil tener como referencia los énfasis bíblicos de Revueltas a la hora de leer a Rulfo. Una prueba podría fortalecer esta aseveración: el jalisciense procedió de ese modo en otros órdenes de su obra, aprovechando lo ya dicho para ya no tener que decirlo él. Desde luego, ha de reconocerse que si borráramos a Revueltas de la literatura mexicana, Rulfo podría haber inventado él solo su intertextualidad onomástico-bíblica, y en todo caso lo más relevante que ha de decirse al respecto es que tanto el jalisciense como el duranguense eligieron la intertextualidad bíblica en general (Revueltas) y la intertextualidad onomástico-bíblica en particular (Rulfo) no tanto en principio por espíritu evangélico, sino porque la Biblia representaba alcances mucho más amplios y ambiciosos que casi cualquier libro de literatura, como no

fueran, antes de nuestra era, la *Ilíada*, la *Odisea*, tal vez la *Eneida*. Y es que todos estos libros son fundadores de civilización y no es casual que las obras de Homero y, en menor medida, la de Virgilio fuesen cantos colectivos y por eso tardaran tanto en concretarse como libros; esto mismo, por cierto, pasó con la Biblia, a la que se juzgaría con criterios anacrónicos si se la desacreditara porque determinados acontecimientos se pusieron por escrito cuarenta o sesenta o cien años o más después de que al parecer ocurrieron: hace miles de años la oralidad era soporte primigenio y por lo común único al transmitir mensajes y en muchos sitios sigue siéndolo. La oralidad de Rulfo tiene un dejo de expresión primaria, pero no como se entendió al principio de su recepción en los años cincuenta (como presunta muestra de la simplicidad y el atraso de los personajes), sino como un regreso a lo primario del mundo, a lo más básico y originario de las relaciones entre las personas, sin presencia alguna de la mediación de la escritura. En ese contexto, los pocos y nada enfáticos nombres bíblicos cumplían una tarea decisiva en la intención de llevar su narrativa más allá del mero contexto social inmediato y más allá de la pura relación con la literatura y con la vida cultural y colocarla en un plano mucho más amplio, que podría denominarse como el plano de la condición humana original. No hay que olvidar que un mérito de Rulfo consistió en volver arquetípico lo típico, y en ello jugaron un papel los nombres. Revueltas se propuso llevar las tensiones y crisis de México al plano primario de lo bíblico; Rulfo absorbió este propósito y llegó una estación más lejos, mucho más lejos: a preguntarse por el estado de la condición humana general y, como William Shakespeare, se topó muy pronto con el tema del poder y las consecuencias del poder sin controles, sin contrapesos: el despojo, el asesinato, la deslealtad, la inconsciencia extrema como único programa de vida o como efecto de que en la aleatoria concretización de ese ser en el mundo y ser a la mano, que Martin Heidegger reveló en tanto que condiciones ontológicas, esas personas sólo tienen la violencia en su entorno y en cambio carecen de bienes tangibles e intangibles tales como la escuela, la educación, los aparatos de justicia en funciones. Destáquese aquí el hecho de que Rulfo no pre-

senta personajes enfermos, alterados psicológicamente, patológicos por causas biológicas o psiquiátricas; sus personajes buscan de tal modo la normalidad que incluso ya muertos o rodeados de muertos tratan de ser comunes y corrientes en términos anímicos o psicológicos (o quizá el *habitus*, el sistema de creencias colectivas son tan fuertes en ese mundo que nadie intenta salirse de allí, hasta que las fuerzas anímicas y las fuerzas del poder terminan chocando y destruyéndolo).[1]

En el mundo de Rulfo el *ser a la mano* siempre parecen ser muy pocas cosas y personas, si no es que una sola cosa o una sola persona. Macario tiene a la mano el mundo que necesita (Felipa y sus pechos nutricios, la madrina, la "comedera") y busca mediante lo "a la mano" aquello que no está a la mano: "mi papá y mi mamá". De ese modo, pese a no ser normal, es funcional y, en correspondencia con el par dominante-dominado, propuesto por Pierre Bourdieu, él es un bienaventurado-atado, literal y anímicamente atado.

Y, a fin de cuentas, una ironía de Rulfo consiste en que el único personaje con un problema psicológico (concretamente una disminución de sus facultades mentales y sociales) es uno de los poquísimos en la obra del jalisciense que resuelve de modo racional sus dilemas y que a la larga alcanza, si no tal vez la felicidad, sí al menos una estabilidad con base en una suficiente comprensión de hechos básicos: Macario es el único que aprende a tiempo y a la primera oportunidad que no debe ser violento con los otros (aunque sí lo es consigo mismo) y es el único, junto con la mujer del Pichón en "El Llano en llamas", que tiene un final venturoso en el relato de su vida. Lo aprende por una combinación de racionalidad pura o de cálculo razonable y de un temor más que reverencial, construido por la prédica pragmática de la madrina, y aun allí estamos ante un cálculo racional, el más simple de todos, pero cálculo del todo válido: está dispuesto a dar para recibir; está dispuesto a seguir esa regla que Paul Ricoeur señala como un rasgo distintivo de la condición humana en numerosísimos intercambios y diálogos: *do ut des*, doy para des, te doy

[1] Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997.

para que me des (regla que sólo el amor rompe); está dispuesto, en fin, a entender y seguir las reglas de obediencia impuestas por la madrina para ver a sus padres en el más allá. Por eso la ironía de que se llame Macario, que en griego significa bienaventurado, afortunado, dichoso, feliz, es una ironía parcial, ya que después de todo él termina siendo feliz.[2]

Aquí nuevamente el par de conceptos *ruptura-continuidad* resulta insuficiente. Rulfo no necesitaba romper, sino avanzar en un proceso de cada vez más sutileza en la literatura mexicana. Aun así, el par *ruptura-continuidad* sigue siendo válido y sugestivo, a condición de que advirtamos en qué momento es la superación de este par la que resulta válida y sugestiva.

Por ejemplo, el nombre Macario al parecer rompe el principio general de que Rulfo nunca establece relaciones intertextuales de tipo literario (Odisea-Ulises) o de tipo cultural (*El rey criollo*) ni problematiza el nombre poniendo en crisis la identidad personaje-apelativo: Macario tendría referentes más o menos inmediatos en el cine y la literatura gracias a una película de la época y a un cuento de B. Traven. Lo que pasa es que el "Macario" de Rulfo es de 1946, muy anterior al "Macario" de Traven y, por supuesto, a la película basada en este último. Por su enfoque y por el tipo de protagonista, no por el nombre, el cuento puede remitirnos a Benji, el protagonista de capítulos de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, y aquello que a mi juicio mejor se acomoda tanto al texto en sí como a las estrategias onomásticas y en general discursivas que Rulfo siguió en su obra. La etimología del nombre se vuelve tan significativa como el hecho de que el propio personaje nunca lo diga y de que dicho apelativo jamás aparezca en el cuerpo del texto. Por lo pronto, he aquí la etimología:

[2] Ninguno de los dos finales es un final feliz, esto es, una superación plena y al parecer definitiva de todas las tensiones, los conflictos y las contradicciones que han provocado la historia. Tanto en el final de "Macario" como en el de "El Llano en llamas" hay una suerte de precario equilibrio entre las fuerzas negativas, causantes de caos y violencia, y las fuerzas restauradoras del orden.

Macario viene del griego Μακαριος (*Makarios*), derivado μακαρ (*makar* = feliz, afortunado, bendecido). Se vincula con una raíz *mak- (hacerse largo). Originalmente, se usaba para referirse a dioses y luego a muertos bendecidos por los dioses.

Derivados en griego incluyen:

Μακαριος (*makarios* = muerto, bienaventurado). De allí parece que nos vienen las palabras *macarrón* y *macarrónico*.
Μακαριζω (*makarizo* = yo te bendigo).
Μακαρισμς (*makarismos* = felicidad, bendición).

Pero aparte de referirse primero a dioses (eso es sobre todo el adjetivo, en griego μακριος) y luego a muertos bendecidos por los dioses (que es el uso que principalmente le da Platón), acaba también significando todo aquel que tiene buena gracia y buena suerte en general, e incluso Polibio en el s. II lo usa con el valor de rico y opulento, que tiene gran fortuna. En griego neotestamentario significa simplemente "bienaventurado, favorecido por la suerte", y así vemos que se repite constantemente en el Evangelio en las bienaventuranzas o Sermón de la Montaña, en que cada frase de Jesús empieza con un "Μακαριοι" (Bienaventurados, muy afortunados), como por ejemplo:

Μακαριοι οι πτωχοι τω πευματι, οτι αυτων εστιν η βασιλεια των ουρανων".[3] (Mateo, 5, 3)

("Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos").

[3] Mateo, 5, 3, *Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, Río de Janeiro: Sociedades Bíblicas Unidas, 1997 (1960).

Podríamos tener una delicada referencia a los Evangelios como la que ya se percibió en "Nos han dado la tierra". Por lo pronto, el cuento comienza con la palabra idéntica tal y como aparece escrito en griego el Sermón de la Montaña. La doble valencia del destino de Macario es un indicio esclarecedor de la poética de Rulfo en cuanto a la bienaventuranza: esta última se alcanza muy pocas veces, y cuando lo hace exhibe las tensiones de una solución condicionada: ni en "Macario" ni en "El Llano en llamas" la solución positiva al término de la historia narrada es una distensión plena.

Sólo hay un nombre propio al interior del texto, en el monólogo de Macario: Felipa. Él mismo, Macario, no existe para sí como nombre propio, esto es, como identidad social. En la experiencia lacaniana del nombre, la única persona que existe para Macario es Felipa. No hay otro nombre en todo el texto, ni topónimo ni antropónimo: esta ausencia, como una suerte de morfema cero, también genera sentido, por ejemplo la sugerencia de que el mundo de él gravita alrededor de ella con una intensidad distinta a la fuerza de atracción y contención que sin duda asimismo posee la madrina: esta última oscila entre ser un personaje y ser una mera función actante o actancial, en términos de A. Greimas y de Gilberto Giménez. ¿Cuál es, en este contexto, la diferencia? Una mera función realiza una o dos tareas muy concretas para que la trama avance o para que se cree una determinada atmósfera emocional o ideológica, mientras que ella misma carece de rasgos emocionales y de desarrollo dinámico a partir de esos rasgos y del entorno. En la medida en que tiene o adquiere rasgos específicos y vive dinámicas a causa de ellos y de los efectos por el entorno, una función se vuelve personaje: una figura puede comenzar como mera función y terminar como personaje o viceversa.

El contraste entre la madrina y Felipa en este contexto queda ya codificado desde el nombre: Felipa lo posee; la madrina es identificada justo por su función, su rol social: es la madrina quien ubica a Macario en la vida colectiva, quien lo hace mínimamente funcional para los demás. De ese modo se cumple de nuevo un principio constante en Rulfo: ha de alcanzarse el máximo de sentido con el mínimo de elementos. Más aun,

Rulfo contribuye a la culminación de un aspecto esencial en la escritura literaria: justamente el principio pragmático de la máxima pertinencia (incluir sólo elementos con función y sentido) y de la máxima economía (decir lo más posible con el menor número de elementos).

De hecho, la suma de menciones de la madrina es muy inferior a la de Felipa: la joven, 22; la señora, 13. Ambas llegan a ser referidas e identificadas como "ella", y en todo caso basta este dato para indicar la enorme relevancia de Felipa para Macario. El nombre de este último, tan nítido, no forma parte del universo de quien lo porta, como tampoco forman parte el tiempo civil y el espacio civil, marcados por los nombres de los días, los meses y los años y por los nombres de los lugares. Sólo hay un nombre, Felipa, desde el momento en que el título no está en el texto; de hecho, éste podría ser el texto de Rulfo con la mayor distancia con respecto al título, no a la manera de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, que queda como un enigma para el lector, pues en primera instancia nada une al título con el texto (nunca se habla de respiración artificial o de algo equivalente en la novela), sino porque Rulfo aprovechó con agudeza el único espacio del que disponía si no quería arrebatarle el monólogo a Macario para que alguien lo mencionara o, peor aún, si no quería que él mismo se mencionara, rompiendo así la delicada ausencia de referentes nominados en la psique de Macario, más allá de Felipa.

Macario es un bienaventurado a la vez elemental y complejo, y su discurso ofrece un abundante potencial de sentido por la lucidez del autor a la hora de calibrar con precisión el entramado de lo uno y lo otro, esto es, de lo elemental y de lo complejo, y la habilidad de Macario para negociar los déficits que padece su vida, como los padece cualquier vida.

El cuento es, pues, de Felipa tanto como de Macario, y si no se denominó "Macario y Felipa" era porque Rulfo de ninguna manera hubiese permitido un título literario e intertextual en su *corpus*, capaz de remitir a *Romeo y Julieta* o a *Pablo y Virginia*, más que al interior del texto.

La estrategia de pregnancia es en todo caso tan clara que alcanza la categoría de la enseñanza de un maestro, de una suerte de lección de anatomía: un solo nombre, además mencionado 22 veces en un lapso tan

breve, se queda por fuerza grabado. Y "Macario" se graba por ser también un nombre único, sólo que puesto fuera del texto, en el peritexto por excelencia, lugar privilegiado en términos de Phillip Hamon, y nos demuestra que basta una mención en un lugar así para que haya pregnancia. En un primer intento podrá decirse que se nos demuestra esto de un modo que sería didáctico si fuera obvio. Sin embargo, quizá más bien debería formularse lo anterior de la siguiente manera: la lección del maestro sólo es tal porque no es obvia.

Felipa, por desgracia, tiene tendencias anoréxicas y está tan deprimida como para pensar que morirá pronto. La leche y la lactancia son determinantes en la comprensión del ánimo elemental y complejo, así como autosuficiente, del protagonista varón. También son determinantes en la comprensión del destino de Felipa; el hecho de que tenga leche en sus pechos puede deberse a una de dos opciones: o bien ha dado a luz o bien la succión ha estimulado sus glándulas y las respectivas hormonas, al punto de hacerlas fértiles y líquidas, aun sin embarazo. Por el discurso de Macario, marcadamente concreto, ha de descartarse la presencia de un hijo de ella, incluso de ambos, perdido de alguna manera: Macario no lo hubiera dejado de mencionar, pues las personas son el eje de su discurso, son el centro de su vida, de su mundo entero.

Por otra parte, la fe del varón es absoluta: cree en el más allá con todos los duros matices tridentinos que le transmite la madrina; justo en ese sentido es bienaventurado, conforme a los términos del Sermón de la Montaña: es pobre de espíritu (tiene pocos deseos —además, muy focalizados— y no pone en duda el sistema de creencias recibido), se ha vuelto manso (la madrina le amarra las manos como se amarra a un animalito), busca la paz (rehúye los conflictos, aunque todo indicaría que es un hombre fuerte, incluso tal vez un hombrón, pues come mucho y le resulta atractivo a Felipa), cree en Dios y busca la justicia (evita las situaciones conflictivas y no precipita juicios acerca de los otros: únicamente los describe), tiene hambre y sed (si bien de modo irónico no es tanto hambre y sed de justicia). En resumen, es el único personaje de Rulfo que cumple con todos los puntos del Sermón, aunque sea con su toque de ironía.

Aun así, es a la vez egoísta, con ese egoísmo racional que viene a ser uno de los pilares de la condición humana, claramente expuesto por la filosofía contemporánea. Y al mismo tiempo ha de decirse que en su psique se superpone o quizá sólo se aglutina un egoísmo más básico, el del lactante: la última vez que menciona a Felipa vuelve a remitirse a la leche, memoria última de ella y memoria primaria, incisiva, de él, en tanto que lactante. La bienaventuranza de Macario se da en esta inocencia de lo primario y lo básico y en aquel egoísmo que le permite racionalizar (en el sentido específico de calcular) para saber cuál es la opción más provechosa en sus tres metas, claramente previstas y atendidas: comer, protegerse y ver de nuevo a "mi papá y mi mamá" en el Purgatorio.

La etimología de *Felipa* puede arrojar luz sobre un rasgo de ella y uno de él: *Felipa*, como Macario, es de raíz griega: proviene de *philos*, "amor a", e *hipos*, "caballo". Felipa es la que ama a los caballos. Ya vimos que él puede ser un hombrón. Mijail Bajtín nos hizo percatarnos de que Homero jamás describe la belleza de Helena, pero que la *Ilíada* entera es la descripción faltante de esa hermosura capaz de envolvernos en una guerra mítica. Por cierto, Rulfo nunca describe personajes a la manera decimonónica: aquí tenemos una ruptura que quizá no sea quiebre brusco y que quizá sólo se percibe tras un análisis pormenorizado, de modo que su efecto es sutil y más bien implícito, mientras que el par *ruptura-continuidad* remite por lo común a lo muy franco y explícito, sobre todo cuando estamos ante una ruptura.

Por lo demás, el hecho de que Felipa sea siempre "Felipa" y la madrina sea siempre "mi madrina" nos está indicando que el narrador nunca cambia de perspectiva: la joven y la señora se presentan ante él de un modo estable, básico, elemental, sin matices. Él por ejemplo no expresa verbalmente el cariño de que cualquier modo siente por Felipa, al grado de llorar con ella cuando no logra curarla del piquete de alacrán; si alguna filosofía ha dicho que "no hay nada fuera del texto" y otra ha dicho que "la experiencia es siempre lingüística", ha de seguirse de ello que Macario no transmite con la boca esa construcción verbal que, si no es el texto ni remotamente todo lo que hay en el mundo y no

es lingüística toda experiencia, aun así la conversión de la experiencia en texto y por lo tanto en lenguaje es un aspecto fundamental de la vida humana, y la falta de esa conversión es una carencia que afecta de modo serio las relaciones: nada indica que Macario hable.[4]

Por último, ¿para qué se pega Macario en la cabeza? Podríamos psicoanalizarlo o socio-analizarlo. También podríamos escucharlo; esto es, podríamos impedir imponerle nuestro sistema de creencias y mejor permitir que nos hablara el suyo propio, si de lo que se trata es de comprenderlo: quiere regresar al sonido de la iglesia, que para él se vincula a una resonancia acaso primordial, acaso extraña, un efecto especial en todo caso, relacionado con el Más Allá en el sistema de creencias y de *habitus* del joven. Y en último término esos golpes nos recuerdan que el ser humano es la única criatura que no sólo daña a las demás, sino que se hace daño a sí misma, incluso aunque una cierta beatitud parezca siempre acompañarla.

[4] "Los a estas alturas célebres lemas 'No hay fuera-del-texto' (Derrida, 1986: 202) o 'La experiencia es un evento lingüístico' (Scott, 2011: 66) hace décadas que informan, y creo que por muy buenas razones, varias de las líneas de investigación dominantes en las ciencias sociales y las humanidades", Helena López, "Prólogo", en Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª. edición, 1ª en español, 2017 (2004), p. 10.

Bibliografía consultada

BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

GIMÉNEZ, Gilberto, "La identidad social o el retorno del sujeto en la sociología", *Identidad: análisis y teoría, simbolismos, sociedades complejas, nacionalismo e etnicidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julián, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1987.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman: le systeme les personnages dans le Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Ginebra, Droz, 1983.

LÓPEZ, Helena, "Prólogo", *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1ª edición en español, 2017 (2004).

"Mateo", *Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, Río de Janeiro, Sociedades Bíblicas Unidas, 1997 (1960).

RULFO, Juan, *El Llano en llamas*, México, RM / Fundación Juan Rulfo, 2005 [1953].

Sala de espera[1]

Adolfo Castañón
Academia Mexicana de la Lengua

A Alicia Reyes y Paulette Patout

Alfonso Reyes tenía en mente a Francia antes de saber leer. Recuerda que en Monterrey, en la casa paterna, había un embajador *sui generis* de ese país:

> El cocinero de mi niñez era un muñeco rojo y blanco. El mandil y el gorro la daban aspecto de mostachón; tenía una nariz de caballete y usaba una barbilla en punta a lo Francisco I. Era cosa de juguetería y era cosa de golosina. Nos pertenecía a los muchachos de la casa, al punto que lo obligábamos a pedir perdón de rodillas, cada 5 de mayo —por aquello de la invasión francesa— ante un retrato del general Zaragoza. A veces se ponía como un sol de vino, pero sin perder jamás la compostura. Entonces contaba cosas de su tierra —de Francia— y, para divertirme, marchaba, blandiendo el asador, con un aire a un tiempo militar y doméstico.
>
> Luis aderezaba sus guisos con romanticismo francés, en aquellas salsas que dejan la lengua palpitando, para consolarla después con unos platos fríos, honestos, de sabor contundente y seco.
>
> A la merienda, rito infantil, preparaba un pan de huevo amarillo, unos bollos blandos, unos volcancitos de albeantes cumbres, metidas en la región del azúcar perpetuo.
>
> Los ojos, marinos. La nariz, aventurera. Y por las ojeras, unas venas viriles. Un hacerlo todo de una vez, como si clavara clavos de un solo

[1] Una primera versión de este capítulo apareció en: Alfonso Reyes, 2018. *Estaciones de Francia. Antología*, selección y prólogo de Adolfo Castañón, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

martillazo, ambulando entre los peroles, espumando aquí, sazonando allá; en constante movimiento, como si la estufa fuera mi tímpano.

Luis disponía de la servidumbre y mudaba pinches a su talante —nosotros les llamábamos galopines. A uno lo despidió porque una noche creyó ver que los bancos de la huerta echaban a correr, embrujados; a otro, porque el tiempo se le iba en vaciar y contar los tostones o medios pesos que traía en la tripa del cinturón.

A veces, la mostaza nativa se le ha sublevado en la nariz. Sus ojos se han puesto duros, de acero. La cocina estalla. ¡Oh tambor de los cucharones sobre los cazos, oh platillazos de las sartenes, oh trueno del rodillo sobre los tableros de amasar! Y mi cocinero Luis lanzaba un grito de guerra, su única blasfemia: "¡Ah, qué la sal! ¡Ah, qué la sal!" Yo creo que era una traducción libre de alguna interjección francesa.

Con ademán de sembrador, echa a la garza los granos que trae para ella en el mandil. La garza se acerca, pintando estrellitas blancas por el suelo. Cuando Luis vuelve a la cocina, la garza lo ha seguido unos pasos. Un pavo real, desde la huerta, se ha llegado hasta ella. Los dos animales se contemplan como en un tapiz oriental.

Es de tarde. La cocina está sola y, a medio muro, la ventana pinta un cuadro de sol que va subiendo poco a poco. La batería dormita. Rojean los cobres. Penden de la escarpia las cazuelas tiznadas. El hierro de la estufa está helado. Hay unos pucheros tan grandes como yo.

Es el reposo. Luis se sienta entonces, me atrae sobre sus rodillas y, echándome a la cara un resuello dulzón de vino, me dice *La vida del soldado*, que es un cuento alterno con una canción:

¡Calandrín, calandrán!
¡Calandrín de mi vida,
soy soldado militar![2]

[2] Alfonso reyes, "El cocinero de mi niñez", en *Obras completas*, t. XXIV en "Crónicas de Monterrey", Fondo de Cultura Económica, primera edición, 1990, pp. 526-527.

Además de libros, objetos, formas, usos y costumbres. Probablemente Reyes empezó a oír el idioma encantado de Jean de la Fontaine antes siquiera de saber leer y escribir esa lengua. De todos modos, su conocimiento del idioma fue muy temprano, como se puede comprobar por algunas páginas de su *juvenilia*,[3] los cuadernos rescatados recientemente por Alicia Reyes. Desde luego, de esas páginas mucho no fue publicado. Por ejemplo, el "Soneto" traducido del francés de Pierre de Ronsard fue excluido de la publicación con una anotación tajante: "No me gusta esta traducción. No la doy al libro [Firma] 24 febrero de 1920" (p. 173, Cuaderno 6). Aunque el niño que fue Reyes no acompañó a su padre a Francia, cuando éste salió al exilio "por el bien del país" desde noviembre de 1909 hasta septiembre de 1911, seguramente tuvo más de un eco de ella. Bernardo Reyes sería recibido en París "con todos los honores y se instaló en el hotel del Ateneo, detrás de la ópera".[4] Ahí encontró a Rubén Darío, de quien se haría amigo, y al peruano Francisco García Calderón. El general Bernardo Reyes intercedió con éste para que se publicara y aceptara la edición por la casa Ollendorf del primer libro de su hijo Alfonso *Cuestiones estéticas*, en el que se incluye el ensayo sobre Mallarmé. Otro eco que se desprende de ese viaje fue el intercambio de cartas que tuvo muy joven Alfonso Reyes con Rubén Darío, quien hizo en París una buena amistad con el general Bernardo. A su muerte Darío escribiría una hermosa página, "Shakespeare en la política hispano-americana", sobre el amigo caído por las armas.[5]

La sociedad en que Alfonso Reyes nació seguía el compás y el ritmo de la cultura francesa. Ser una persona educada equivalía a estar impregnado del espíritu de esa civilización. Al igual que para muchos otros en su época, decir cultura, poesía, pensamiento, ciencia, era decir Francia.

[3] Alfonso Reyes, *Cuadernos*, vol. 0 al 7, presentación de Alicia Reyes, México, El Colegio Nacional, 2013.

[4] Paulette Patout, *op. cit.*, p. 54.

[5] Rubén Darío, "Shakespeare en la política hispano-americana", en Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, México, UANL, AML, Juan Pablos Editor, 2012, pp. 38-42.

Reyes traía en las venas a la cara Lutecia, para evocar a Darío. Su dominio y familiaridad de esta cultura no era ornamental. Lo acompañó toda la vida y sus diálogos con la esfinge mexicana fueron paralelos a los coloquios con la francesa. Las pruebas documentales son amplias: la primera publicación suya de que se tiene noticia es la serie de sonetos "La duda" (1905)[6] dedicados al escultor Charles Cordier (1827-1905) publicados en *El Espectador* de Monterrey cuando tenía 16 años. Siguen los sonetos dedicados al poeta André Chénier (1762-1794) cuya orientación hacia el mundo griego fue decisiva en la formación del regiomontano. Asomarse a Francia era también, como lo intuyó Rubén Darío, asomarse a Grecia. Reyes dominaba y se sabía de memoria a muchos autores galos y, según me ha demostrado a mí mismo, la cantidad de autores y referencias que me he visto obligado a dejar de lado por razones de espacio es vasta. Como muestra está la antología *Estaciones de Francia*, donde, a los 76 textos que la componen, deben sumarse las menciones y apariciones en la *Obra completa* de Alfonso Reyes de una nutrida cornucopia, para no hablar siquiera de la correspondencia: Voltaire 88 veces, Charles Baudelaire 77, Paul Verlaine 73, Anatole France 62, Charles Augustin Sainte-Beuve 60, Gustave Flaubert 57, André Gide 46, Théophile Gautier 45, Jean Racine 40, Hippolyte Taine 34, François Rabelais 33, Émile Zola y José María de Heredia 30, Auguste Villiers de L'Isle Adam 29, Stendhal 20, André Maurois 19, Jules Michelet 17, Valery Larbaud, Francis de Miomandre y François Villon 15, Alphonse Daudet 14, Jean de La Bruyère y Alexandre Dumas 13 cada uno, Jules Supervielle 12, Colette y François La Rochefoucauld 10, Jean-Henri Fabre 9, Marqués de Sade 8. Esto sin contar las muy numerosas menciones dedicadas a Stéphane Mallarmé y familia dispersas en todos los tomos de sus obras completas.[7]

[6] En 'Proemio' *OC*, T-I, p. 7.

[7] Las cuentas de las referencias de estos autores se debe gracias a la existencia de *Alfonso Reyes en una nuez*, el índice onomástico de todas las obras completas de Alfonso Reyes, que se encuentra en proceso de publicación en El Colegio Nacional, con pie de imprenta de 2018.

Para Alfonso Reyes, Francia, y París, representaban no solo lugares sino puntos de vista; no solo un país y una ciudad tentacular sino un paisaje, y no solo un paisaje sino una forma de habitarlo de cierto modo, una coordenada íntima, un lugar de la memoria. Las letras de Francia afloran a cada paso que da el mexicano: por ese mismo hecho se convierte Reyes en un peregrino, en un trasterrado o desterrado de Francia, en un *depaisé*. Póngase por caso, en ese poema de juventud llamado "Noche de consejo" donde aparece el nombre de François Villon (¿1431?-¿1463?), el misterioso poeta, a quien Reyes leía constantemente en el marco de sus correrías medievales y renacentistas:

Noche de consejo[8]

Nave de la medianoche
que, en las fatigas del tiempo,
llevas a la borda atada
la cólera de los vientos;
boya de los desengaños,
balsa de los contratiempos;
a todos los navegantes
hoy prevenirles intento
que estoy mirando en los astros
amargos presentimientos,
que hay un azoro, un espanto
en la mitad del silencio,
y una perenne inquietud
nos contempla desde el cielo.

De la adusta medianoche
sobre el témpano de hielo,

[8] Alfonso Reyes, "Noche de consejo", en *Obras completas. Repaso poético [1906-1958]*, tomo X, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 3ª reimpresión, 1996, pp. 65-66.

flotan cual polares osos
mis perdidos pensamientos.
Ayer yo tuve canciones
para saludar contento
al arroyo de mi fuente
y al árbol de mi sendero.
Hoy, en frío y soledad,
tan aterido y señero,
¿quién dirá que soy el mismo,
quién dirá que soy el dueño
de aquella mansión dorada,
morada de mis recuerdos?

Por ladrón lo he merecido,
por adelantarme al tiempo,
por violentar con premuras
la miel de cada momento.
Porque, al potro de la vida,
acicate del anhelo
son como brazos alzados
para gobernar el cielo.
¡Bien nos decías, Villon,
y qué bien que lo recuerdo:
—Mozos, que perdéis la más
bella gala del sombrero!
México, abril, 1913.— H. RS.

Ya desde 1913 Reyes tenía conciencia de que en los jardines de Francia se alzaba "la más bella gala del sombrero". Este país le sirve como punto de referencia para peinar los temas hirsutos de la identidad nacional. Ahí está el cuento "Los dos augures", escrito cuando Reyes viajaba sobre el "Océano Atlántico. A bordo del 'Vauban'", en junio de 1927. Reyes arma una fantasía en prosa sobre la vida de los mexicanos desterrados en

Francia durante la travesía de Nueva York a Buenos Aires vía Río de Janeiro para ocupar el puesto de embajador. La fantasía se mueve pendularmente entre México y Europa pues uno de los sueños de los mexicanos acomodados de fines del siglo XIX era precisamente el de afrancesarse hasta el punto de volverse francés.[9] Como se sabe Reyes vivió en Francia en distintos momentos, primero entre 1913 y 1914, cuando entra en contacto por vez primera con este país, luego entre 1924 y 1927 cuando fungió como embajador de México antes de ser trasladado a Buenos Aires pasando por México. Cuando Saint-John Perse encuentra en París a Alfonso Reyes le dice, según recuerda éste, en el poema dedicado al pintor Gregorio Prieto:

> Por eso Saint-Léger Léger me decía en París:
> "Hoy vale usted más que la última vez que lo vi.
> Entonces estaba usted como el cirio recién comprado,
> Y hoy me lo encuentro lloroso de cera y flameado".[10]

La amistad entre Alexis Léger, alias Saint-John Perse o, como dice Reyes, Saint-Léger Léger, duró mucho tiempo. Prueba de ello son las dos cartas que intercambiarían ambos personajes en 1949. En la primera Perse habla de Valery Larbaud, en la segunda Reyes le agradece el envío de la traducción al inglés de su libro *Exile and other poems*.

> Querido Alfonso Reyes,
> Muchas veces he preguntado por usted desde que vivo del mismo lado del agua, en la misma rodaja planetaria que usted, sobre todo desde que dejé todo arnés. Siempre he tenido la esperanza de verlo pasar a

[9] "Los dos augures" fue publicado en *Sur* (núm. 3, invierno de 1931) pero sólo será recogido más de veinte años después en *Quince presencias* (1955). Reyes viajó a México desde París a principios de abril de 1927; permanecería aquí desde el 8 de abril hasta el 5 de junio pasando por Veracruz, la ciudad capital, Querétaro y Monterrey. La travesía duró desde el 11 hasta el 30 de junio.
[10] Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. X (fragmento) "Para el catálogo de Gregorio Prieto", p. 256, firmado en "Buenos Aires, abril, 1929".

usted algún día a los E. U. Todavía interrogo a los que me llegan de su país.

Cuando mi pensamiento se reporta hacia atrás, a los años de vida oficial en los que hacía falta alguna recepción en el Eliseo para conseguir el encuentro breve de nuestras dos "apariencias", pienso a todo lo que estrechas servidumbres me quitaron; al pesar que sentía, al saberlo usted allí, y sabiendo *quién* estaba allí, por no tener un mayor intercambio amistoso con usted. Y usted sabe que tanto como al hombre, pienso al raro Poeta que me había hecho conocer Valery Larbaud.

Yo sé de toda la autoridad intelectual que se le reconoce a usted en su país, y estoy feliz de ver ejercerse, mucho más allá, un resplandor que rara vez pertenece a los "verdaderos". Pero la alta independencia del pensamiento y de la vida de usted la que retiene, en este momento, mi simpatía.

Usted recibirá, de un editor neoyorquino, un libro que lamento mucho no haber podido firmar. Quiero, sin ser responsable de ello, a excusarme de esta falta de cortesía.

Quisiera tener noticias de usted: de su salud, primero, si es el caso, y de lo que lo ocupa en este momento o lo que lo solicita.

En qué punto del planeta los dioses podrían todavía cruzar nuestras rutas, sin que, esta vez, yo lo pierda.

Los deseos que encierro aquí para usted, querido Poeta y Amigo, están escogidos entre los mejores y los más dignos de todo lo que pienso de usted.

Le estrecho muy cordialmente las manos.

Alexis Léger.

Querido Alexis Léger:
Gracias por su carta, gracias también por su magnífico volumen *Exile and other poems* que acaba de llegar. Mi admiración por usted es sin reservas. Mi simpatía por usted ya es vieja pero no ha envejecido. Guardo entre mis recuerdos más preciosos nuestros dos encuentros

en París, y aun he hecho alusión a ellos en un pequeño poema "de circunstancia".

Carta y libro, los dos regalos de usted, los he recibido con verdadera emoción, los recorro con el placer más vivo, y la certeza de la amistad de usted me consuela de tantas miserias que nos acometen en esta época de sombras.

Esté usted seguro, iré un día u otro a buscarlo a usted, para saciar una gran necesidad de la compañía de usted, que nunca ha podido ser satisfecha hasta ahora. Si, a usted le canta la tentación conocer un día nuestro luminoso valle, avíseme.

Soy muy amistosamente suyo, querido y gran poeta, y le estrecho muy cordialmente las manos.

Alfonso Reyes.

Disculpe el uso de la máquina. De vez en cuando un calambre hace ilegible mi escritura.[11]

Cabe recordar que los primeros textos de Saint-John Perse fueron publicados en la revista *Commerce*, dirigida por Paul Valéry, Valery Larbaud y Leon-Paul Fargue y que en ella, unos cuantos años después, Alfonso Reyes publicaría, traducido al francés, el poema "Hierbas del Tarahumara", traducido por Valéry Larbaud. En *Commerce* publicaron por vez primera James Joyce, Ítalo Svevo, Rudolf Kastner, Ungaretti, André Breton y Henri Michaux. Larbaud y Reyes sostuvieron a lo largo de los años una intensa e importante correspondencia estudiada y editada por Paulette Patout. Se sabe que al salir Reyes de Francia, uno de los más adoloridos por la partida fue precisamente el autor de *Fermina Márquez*,

[11] Las cartas se encuentran en *El cerro de la silla. Papeles íntimos que Alfonso Reyes envía a José Luis Martínez*, edición de Rodrigo Martínez Baracs y María Guadalupe Ramírez Delira (borrador inédito). [Nota: *vid*. Alfonso Reyes y José Luis Martínez, *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, edición de Rodrigo Martínez Baracs y María Guadalupe Ramírez Delira, México, FCE, 2018.]

novela en la cual uno de los protagonistas nació en Monterrey. El 14 de marzo de 1927 Valéry Larbaud le escribió a Reyes expresando la tristeza que le daba la partida del mexicano. La carta está escrita en español y no en francés, como para tocar más profundamente al amigo que se va:

> Querido y admirado Reyes,
> su carta me da mucha pena; no creía que usted se marcharía tan pronto, y siento no poder volver a París para estar, al menos, entre los amigos que le despedirán en la estación.
>
> Es lástima pensar que usted se marcha antes de la publicación de estas traducciones que por cierto van a procurarle más y más amigos entre sus compañeros franceses. Pero descuide usted, que sus amigos que le leemos en español haremos de modo que sus obras traducidas y por traducir sean conocidas donde tienen que despertar el interés y la admiración que merecen.
>
> Después de la *Visión* y del *Plan Oblique*, quisiera yo ver "Pausa" traducido, y un libro hecho de páginas escogidas de su obra de crítico.
>
> En cuanto a "Ifigenia", me parece casi imposible traducirla; pero de ella se puede hablar como conviene en un estudio completo sobre su obra de usted. Y quizá algún día, libre de tanto trabajo atrasado en que estoy empeñado ahora, escribiré tal estudio.
>
> Del resto, como dice usted, seguiremos en contacto; sus poesías traducidas se publicarán en revistas que le mandaremos. Le daremos noticias de nuestros trabajos.
>
> De muchas cosas tengo yo que agradecerle, y en particular, de esos magníficos tomos sobre el Arte Mejicano, que son el orgullo de mi biblioteca hispanoamericana. Sin embargo, le pido otro servicio más: señalarme los libros de escritores mejicanos que le parecerán dignos de ser conocidos aquí; pero solo señalármelos, con las señas de la casa editora, amigo demasiado generoso!
>
> En cuanto a la colección de figurines de plomo, seguiremos puntualmente sus instrucciones. Yo, personalmente, pienso hacerme una colección de todas las épocas de la Historia militar de Méjico. Hay

moldes ya existentes que me lo permitirán; basta que yo y mi pintor sepamos los diferentes colores de los uniformes. Tengo ya los documentos precisos para principios del siglo XIX y para el ejército de Maximiliano. El libro que usted me regaló nos da la pauta para los moldes de los modernos (1900); faltan sólo los colores; y si usted tiene la ocasión de hacérmelos conocer (tal vez en postales de la época) se lo agradeceré mucho.

Tendré uno o dos libros míos que mandarle este año; por eso, cuando llegará usted en Buenos Aires, me lo haga saber; así los recibirá directamente.

Adiós, mi querido Reyes. Le deseo un feliz viaje y, en medio a sus trabajos oficiales, tiempo y sosiego bastantes para darnos otros poemas y nuevos libros de su admirable prosa.

Su fiel amigo y admirador.

Valery Larbaud.[12]

La amistad de Reyes y Larbaud puso en contacto al mexicano con lo más selecto de la sociedad y cultura francesas y europeas. Gracias al fastuoso políglota, heredero de las aguas de Vichy, y desde luego a sí mismo, *Visión de Anáhuac* de Reyes fue traducida al francés por Jeanne Guérandel en la editorial Gallimard, con un retrato de José Moreno Villa y una presentación del propio Larbaud. Esto queda expresado en la carta que Larbaud envió a Reyes el 9 de febrero de 1927 (los reyistas advertirán lo significativo de la fecha) sobre este tema:

Mi querido amigo:
Creo haberle hablado del proyecto que nosotros los coleccionistas de soldados de plomo de París hemos formado para realizar una serie de pequeñas figuras que ilustren la Historia de México.

Los dibujos de los figurines de la época de la Conquista ya están listos: jefes, soldados, sacerdotes y civiles mexicanos y españoles.

[12] *Correspondance, 1923-1952. Valery Larbaud / Alfonso Reyes*. Avantpropos de Marcel Bataillon. Introduction et notes de Paulette Patout. Publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie Marcel Didier, Paris, 1972, pp. 48-49.

¿Quiere usted verlos? Creo que eso le interesará. (…) Sabe usted sin duda que Gallimard va a publicar próximamente la *Visión de Anáhuac* en la colección "Una obra, un retrato".

Muy amistosamente suyo

V. Larbaud.

Reyes respondió al día siguiente:

Querido amigo:

Es usted el hombre de las buenas noticias. Toda carta suya me trae algo agradable […]. Gracias por la noticia sobre la *Visión de Anáhuac* la espero con entusiasmo.

Suyo muy cordialmente.

Alfonso Reyes.[13]

Días más tarde Reyes le hará llegar a Larbaud unos dibujos de Moctezuma (Montezuma) y de Cuauhtémoc (Guatimozin) que a Larbaud le parecerán soberbios… Sobra decir hasta qué punto era intensa la intimidad entre estos dos escritores que se divertían armando ejércitos de juguete. Reyes dirá en su *Diario* del miércoles 9 de julio de 1947: "He estado leyendo y releyendo a Larbaud, realmente sorprendido ante nuestras muchas semejanzas espirituales y hasta de tipo cultural. ¿Se habrá él dado cuenta, y será el secreto de nuestra vieja amistad?".[14] En cualquier caso, los juguetes preferidos de los escritores son los libros y los manuscritos. Reyes los coleccionaba y apreciaba. Como buen bibliófilo no se perdía una ocasión de procurárselos. En París, capital de las letras, había muchas ocasiones para practicar este deporte que participa del coleccionismo y de la vida en sociedad. Las subastas de libros son un buen ejemplo. Reyes recuerda una memorable:

[13] *Op. cit.*, pp. 44-45.

[14] Alfonso Reyes, *Diario VI 1945-1951*, edición crítica, introducción, notas, fichas biobibliográficas, cronología e índice de Víctor Díaz Arciniega, México, FCE, 2013, p. 93.

La librería de Gide

Por los años de 1925 y 1926 me tocó presenciar en París la subasta de dos notables “librerías” privadas (Tomé de Burguillos —es decir, Lope— llama aún “librería” a lo que hoy decimos “biblioteca”): una, la de André Gide, otra, la de Mlle Adrienne Monnier. De André Gide se dijo que vendía los libros de todos aquellos con quienes había reñido tras la publicación de ese alegato heterodoxo llamado *Corydon* (reminiscencia de una égloga virgiliana: *Formosum pastor Corydon ardevat Alexin)*. Y ya él se las arregló, en todo caso, para que, entre los importantes precios alcanzados por algunos otros volúmenes de su colección, el *Anti-Corydon* —libro consagrado a refutarlo— resultara apreciado solamente en unos cincuenta céntimos de entonces.

Tal era la fábula. Lo cierto es que Gide vendió sus libros para juntar algún dinero en vísperas de su viaje al Continente africano. ¡Los libros son tan fáciles de obtener en París! ¿Qué más da tenerlos en casa o en las bibliotecas circulantes? Y luego, como confiesa Gide, puede ser más agradable leer a los clásicos en ediciones universitarias o populares, baratas, que no en ediciones de lujo. Acaso sea el punto de vista más pura y exclusivamente-literario, sin mezcla de “bibliofilia”, espíritu de coleccionista, preocupaciones de decorador de interiores, perfumista, *snob* o *amateur.* Además, llega un día en que se lee menos, se relee más, y en que la lectura es mero pretexto o estímulo para espolear a la propia musa. Y por último, dice Gide (cuyas ideas he tratado de resumir): “los bienes no me interesan”. Los bienes, a juzgar por las anécdotas bien conocidas sobre su avaricia, le interesaban mucho menos que el dinero con que se pagan. Ello es que ha vendido sus libros.

No han faltado amenidades y chascarrillos en torno al caso. Tal autor, cuyo nombre olvido, asegura que le envió su último libro con una dedicatoria en que decía: “A André Gide, para aumentar su venta.” A lo que Gide contestó con un libro suyo y esta otra dedicatoria: “A... Fulano, con la estimación —hasta donde ello es posible— de André Gide”.

La subasta, como suele decirse, produjo "un buen pico". Yo vi la colección acompañado del poeta Jules Supervielle, en la Librería Champion, donde estuvo expuesta unos días antes de pasar a la "venta al martillo" del Hôtel Drouot. La damita de la librería nos instaló cómodamente en sendos sillones, frente a una mesa. Y nos sumergimos un par de horas en esa delicia de las ediciones originales dedicadas por los autores. Con frecuencia, entre las páginas de los libros, encontrábamos cartas autógrafas. Gide conservaba hasta los sobres y había calculado minuciosamente el valor comercial de todo elemento que pudiera enriquecer sus volúmenes. Había páginas inéditas de Paul Valéry, que aún usaba un doble nombre, no sé ya cuál. Había muchas cartas de Pierre Louÿs, notables por el esfuerzo para convertir la apariencia de los caracteres latinos en un remedo de letras griegas, así como en Juan Ramón Jiménez se aprecia un esfuerzo por convertirlos en letras árabes. Pero algo había que nos desazonaba, y poco a poco nos dimos cuenta: las cartas de Pierre Louÿs mostraban unas pecaminosas manchitas y todavía daban cierto aroma... Pierre Louÿs perfumaba sus cartas.

Ah! Corydon, Corydori quae te dementia cepit!

Quédese para otro día la biblioteca de Adrienne Monnier. Su reciente fallecimiento, que un grupo de amigos hemos llorado en el último número de *Mercure de France* (enero de 1956) nos obliga a suspender un lazo negro a la puerta de su morada, en la inolvidable casita de los libros, calle del Odéon.

Marzo de 1956[15]

Alfonso Reyes aprovecharía cualquier momento para pasar por Francia, ya sea que viaje a Italia o a los Países Bajos, en sus años españoles (1914-1926). Al igual que sucedió en España, el paso de Alfonso Reyes por Francia no fue en modo alguno desapercibido. Ese momento

[15] Alfonso Reyes, "La librería de Gide", *Obras completas*, t. XXII, *Las burlas veras, segundo ciento*, México, FCE, 1989, pp. 643-644.

fue como una larga temporada feliz, según puede documentarse por el libro monumental que le dedicó la estudiosa francesa Paulette Patout a *Alfonso Reyes y Francia* a quien mucho le debe este estudio y, de hecho, cualquier estudio sobre Alfonso Reyes y Francia. Destaco sólo el hecho de que, al salir, Reyes sería reconocido en grado de comendador como miembro de la Legión de honor, distinción que había recibido su propio padre. El banquete oficial de despedida fue organizado por la *Revue de l'Amérique Latine*. La cena se brindó para 200 cubiertos en los vastos salones del Cercle Paris-Amérique Latine, "estuvo presidida por Anatole de Monzie".[16] Entre otros invitados estaban los hispanistas encabezados por Ernest Martinenche y el poeta laureado y príncipe de los poetas Paul Fort (1872-1960) hizo llegar un mensaje a nombre de los poetas de Francia. Cabe recordar que Reyes había encontrado al maestro años atrás en la Closerie des Lilas en el verano de 1913, según recuerda Felipe Cosío del Pomar en "Diálogo con mis recuerdos. Con Alfonso Reyes en el París de 1913": "Sombrero de fieltro negro de ala ancha, las mangas de su macfarlán flotando al viento, alto, delgado, distinguido, de una palidez de noctámbulo, siempre sonriente y enigmático".[17] No resisto la tentación de transcribir el saludo que el Vizconde de Lascano-Tegui brindó a Alfonso Reyes en ese banquete de despedida en 1927 y que Reyes recogió en su libro *Cortesía*.

DESPEDIDA A REYES[18]

> Señoras y señores: Los artistas del barrio de Montparnasse, que tienen el pelo demasiado largo y que, careciendo de smoking, no pueden atravesar el Sena a nado, me han pedido que interprete ante nuestro querido Alfonso Reyes su afectuosa despedida, la cual confío a los versos que voy a decirles:

[16] Patout, p. 485.

[17] *Cuadernos*, No. 99, agosto 1965, citado por Patout, p. 97.

[18] Alfonso Reyes, *Cortesía (1909-1947)*, Editorial Cvltvra, T.G., S. A., 1948, pp. 75-78.

A don Alfonso Reyes lo han llamado de México.
Me refiero al poeta y no al embajador.
Su familia ha sabido que había adelgazado
y que escribía versos de amor.
Me ha parecido extraño que un motivo tan íntimo
se haya sabido en México y que el temor
de lo que ocurre en casos semejantes
preocupe a la familia del sensible escritor.
¿Quién habrá delatado a los padres inquietos
el secreto afectivo de nuestro soñador?
¿No será acaso su respetable tío,
don Alfonso Reyes, el embajador,
ya que estando tan cerca del alma del sobrino
ha podido enterarse de sus versos de amor?...
Muy probable es también que su tío lo viera
en esas noches tibias de París
al lado de una musa
con ojos de Van Donghen, vestida por Jenny…
Tal vez se haya sabido que, olvidando la mesa
familiar de su tío embajador,
prefería cenar en una mala fonda
con varios melenudos, para hablar del color
en las telas inmensas de Diego Rivera,
o de Bracho que esculpe las piernas al revés,
o las ninfas de Zárraga que, aunque griegas de líneas,
son rubias y hablan en inglés.
Tal vez el tío ése, en su puesto imponente,
se haya enterado en más de una ocasión
que su sobrino prefería seguir la línea
sinuosa de un modelo "en dansant le tango",
que la línea del chaqué de Monsieur de Fouquières
o "la politique de Locarno",
y que ignorando los libros oficiales,

compraban junto al Sena los libros de ocasión.
¡Oh sobrino terrible, y angustia de su tío
que, yendo a una visita con su aire marcial,
habrá visto a su propio sobrino
reírsele al espejo de su aire oficial!
¡Oh terrible sobrino, que publica libros
de estética con el nombre del embajador,
escritos con pureza digna
del cisne de Anacreón!
Pesadilla del tío que redactaba notas
a máquina y sin ninguna emoción
"saludando a Su Excelencia con mi más alta consideración".
Nosotros, los que somos amigos del sobrino,
despidiéndonos del tío, con toda gravedad,
podemos repetirle sin ambages
cuánto lo quisimos. Y aunque no es de nuestra edad
el señor venerable que ilustró con sus obras
la biblioteca de la amistad
franco-mejicana, tendrá la inocencia
de aflojar una sonrisa y nos comprenderá.
Nosotros, los que tanto queremos al sobrino
y que a su lado supimos soñar
que asesinábamos a las estrellas
y al tiempo, y que hablábamos con claridad
que escapa a las esferas diplomáticas,
demasiado solemnes —pues huelen a humedad—,
hacemos hoy los votos íntimos y sinceros
por que, tarde o temprano, vuelva a esta ciudad,
y si su venerable tío retorna
a París como embajador,
traiga de secretario a su sobrino,
este joven que hoy hace versos de amor,
que pone su afecto donde su mirada

y cuya voz busca el corazón
hasta emocionar a las mujeres que pasan y dicen:
"Mais c'est un charmant garçon!"
En ese entonces ya tendrá bigote,
soñará menos, comerá mejor
y podrá oír, maduro, las confidencias
políticas de su tío el embajador.
Iremos a recibirle y a estrecharle en los brazos,
le hallaremos tostado por el sol,
como siempre cordial, y entonces le diremos,
casi habiendo olvidado el español:
—Oh cher poète à l'âme vagabonde
qu'en carte de visite a la carte du monde,
revenant à Paris, ville des enfants prodigues
où viennent apaiser leurs soifs et leurs fatigues,
de l'orgueil et de foi écoeurés,
cherchant la jeunesse, les charmes et les grâces,
c'est au milieu des jeunes qu'ils vont les retrouver,
au cœur de Montparnasse
où, poète, on t'attendait.

Estos versos hacen ver hasta qué punto la figura de Reyes caló en la cerrada ciudad de las letras francesas. De París Reyes viajó a México y luego a Buenos Aires, después a Brasil y regresó de nuevo a Argentina para finalmente alcanzar México, a donde llega en 1939. Siempre lo acompañó el espíritu de Francia, sobre todo a partir de esa fecha en la cual México se convierte en una tierra de refugio para los huéspedes españoles, franceses y de otras nacionalidades que salían de Europa huyendo de las oleadas del fascismo. Estos recorridos los dibuja con exactitud la estudiosa francesa Paulette Patout. El extenso memorial armado no podía ni quería dar cuenta de todos y cada uno de los contactos con la cultura literaria y artística francesa que tuvo Reyes en sus años de Francia y después. Esto puede comprobarlo el lector con la antología

Estaciones de Francia y puede también documentarse a través de la correspondencia que Reyes tuvo con un número significativo (en varios sentidos) de franceses: Raymond Foulché-Delbosc, Ernest de Martinenche, Jean Cassou, Gisèle Freund, Marcel Bataillon, Robert Ricard, el maestro de Paulette Patout, entre muchos otros. Por cierto, casi todos ellos excelentes hispanistas.

La relación entre los hispanistas europeos y los mexicanos e hispanoamericanos es el telón de fondo contra el cual se recorta la afición por Francia del mexicano. Vale la pena recordar cómo el hispanista francés Marcel Bataillon conoció a Reyes en España un año después de la guerra:

> Cuando, en el Madrid de 1919, conocí a Alfonso Reyes esto fue en compañía de Américo Castro, ante un vaso de cerveza, a la salida de los cursos de los estudiantes extranjeros que yo seguía en plena canícula, en el "Centro de Estudios Históricos" de la calle de Almagro. Reyes vivía todavía en un exilio necesitado; se entregaba con todo su saber y su talento a trabajos de subsistencia para las editoriales, para el mayor resplandor de los *clásicos* alabados por Azorín (piénsese en su traducción del *Mío Cid* en castellano moderno). Pero tenía legítimamente su mesa de trabajo en el centro. Ahí sostenía con honor su lugar de trabajador benévolo entre los filólogos de la escuela de Menéndez Pidal. Era, a los 30 años uno de los maestros de la crítica textual de Góngora. Había entregado a la Revista de Filología española, sobre "un tema de la vida en sueño" un gran estudio que le hubiese gustado hacer a más de un historiador preñado de ideas que se convierten en *topoi literarios*. Es decir que Alfonso Reyes si no hubiese realizado su destino de escritor encontrando, como Claudel su forma de ganarse el pan, sus socios, el ensanchamiento de su espíritu en la carrera diplomática honradamente abrazada habría podido hacer una brillante carrera de profesor universitario. La vida, al haberle dejado más que a su amigo Larbaud el tiempo y la fuerza de realizar sus ricas virtualidades lo llevó, hacia 1950 a fundar en la

capital de su país ese Colegio de México, inspirado a la vez en el Centro de Madrid y en nuestra Ecole pratique des Hautes Etudes y donde numerosos antiguos miembros del Centro, españoles, exiliados, encontraron su lugar al mismo tiempo que supo dotar a México de ese Colegio Nacional inspirado en el Collège de France donde él mismo enseña la cultura helénica.[19]

Estas palabras de Marcel Bataillon escritas como preámbulo a la correspondencia de Valéry Larbaud / Alfonso Reyes (1923-1952) dejan ver hasta qué punto la vocación del hispanista en Reyes está relacionada con sus lazos con Francia y los franceses.

Reyes siguió manteniendo un contacto muy vivo con la cultura francesa una vez que estuvo en México. Tuvo que regresar a Francia brevemente a pronunciar un discurso en la UNESCO el 23 de noviembre de 1946, estuvo menos de una semana, lo instalaron en "un verdadero departamento con salón, sobre los Champs Élysées, muy lujoso",[20] fue en compañía de Julian Huxley y señora al ballet francés. Al día siguiente, 24 de noviembre, recorrió Montparnasse "evocando cosas de hace veinte años. Recalo en Le Boeuf sur le Toit y en La Constellation, para oír canciones de otros días". De aquella época es el poema:

Al salir del "jockey"[21]
Los techos de París exhalan
ya las primeras golondrinas,
y en el bochorno azul que baja
sube una paz vegetativa.

[19] *Correspondance, 1923-1952. Valery Larbaud / Alfonso Reyes*. Avantpropos de Marcel Bataillon. Introduction et notes de Paulette Patout. Publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie Marcel Didier, Paris, 1972, pp. 10-11.
[20] *Diario VI*, p. 50.
[21] *Cortesía (1909-1947)*, Editorial Cvltvra, T.G., S. A., 1948, pp. 65-66.

Silencio, cuando la caricia
sus pétalos olvida por las frentes.
Miente quien dijo "todavía",
y quien dijo "ya no más" miente.

Desde cada pestaña, una
gotita de risa le tiembla,
mientras divaga el ala de la luna
entre la noche coqueta de estrellas
26, mayo, 1926.

El poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón dice haber sido testigo del encuentro de Alfonso Reyes con Kikí de Montparnasse, la vieja actriz que había sido su amiga: "En el cabaret, al cual llegaría Kikí, se sentó en el fondo, de espaldas, frente a un gran espejo que reflejaba la entrada. Ya muy tarde, la vio avanzar borrachísima, el copioso alud del maquillaje destartalado. Cuando estuvo atrás de él, Reyes se volvió sorpresivamente y la abrazó. 'Fuimos muy hipócritas los dos —me decía, sonriendo—. Nos repetimos que no habíamos cambiado. Gesticulaba enfrente una especie de payaso en derrota, que me besaba y lo besaba. La sombra de la linda muchacha que cantaba en Le Jockey, que Foujita pintó desnuda. Brotaron lágrimas de brandy y emoción. Supongo que mi descalabro era semejante'".[22] La cita de Cardoza se debe a Víctor Díaz Arciniega, quien a su vez fue alertado por Alberto Enríquez Perea. El París que visitó Reyes poco después de la guerra no le dejó un buen sabor de boca.

La Segunda Guerra Mundial y los años que siguieron trajeron a México a muchos visitantes de ese país. Uno de ellos fue Jules Romains, quien escribió buena parte de su obra en México durante esos años, según tuvo que aclarar Reyes a una publicación británica: "El señor Jules Romains no pasó todo su exilio en los Estados Unidos. Estuvo algunos años en México, y en México concluyó su gran novela. En esta ocasión,

[22] Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, citado en el *Diario VI*, p. 50.

los escritores mexicanos le ofrecieron un banquete (el 17 de octubre de 1944) y yo, como viejo amigo, tuve el honor y el placer de dirigirle el discurso oficial".[23, 24] El discurso se encuentra reproducido en las *Obras completas* "Jules Romains en el Instituto Francés de la América Latina".[25]

No es muy conocido el texto que el escritor surrealista André Pieyre de Mandiargues dedicó a Alfonso Reyes con motivo de su muerte.

Alfonso Reyes, 1960

> Alfonso Reyes, que murió recientemente en México, era uno de esos hombres raros y para mi gusto admirables que han elegido amar apasionadamente la literatura y consagrar su vida entera al servicio de la cosa escrita. Ese no es el único rasgo de semejanza que le vemos con Larbaud, quien fue su amigo y con el cual sostuvo una larga correspondencia. Rico, hijo de un general mexicano […] que tuvo la desgracia de caer muerto combatiendo, según creo, al partido de Madero, se había hecho construir una gran biblioteca de dos pisos, con aires de yate o de barco con su puente circular en balaustrada y sus dos escaleras de cobre y de madera barnizada, su oficina como la cabina del capitán. Alrededor de su biblioteca, había hecho construir una casa de buen tamaño también, pero es en el lugar central donde él se mantenía habitualmente, fingiendo ser poco capaz de moverse, y recibía en ese buque mujeres visitantes, principalmente jóvenes actrices, pues inmediatamente después del libro la mujer era el objeto de su predilección.
>
> ¿Escandalizaría yo escribiendo de esta forma el elogio fúnebre de un hombre que fue un gran escritor de lengua española y uno de los

[23] Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*; su estancia en Mexico, y el discurso de AR.

[24] *El cerro de la silla. Papeles íntimos que Alfonso Reyes envía a José Luis Martínez*, edición de Rodrigo Martínez Baracs y María Guadalupe Ramírez Delira (borrador inédito). [Nota: *vid*. Alfonso Reyes y José Luis Martínez, *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, edición de Rodrigo Martínez Baracs y María Guadalupe Ramírez Delira, México, FCE, 2018.]

[25] *Obras completas,* VIII. *Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia*, México, FCE, 1996 (Letras Mexicanas), pp. 191-192.

> mejores espíritus críticos y de los más agudos de nuestro tiempo? Espero que no, pues me parece que la muerte es un acontecimiento muy ordinario ante el cual no tiene una necesidad de tomar aires de circunstancia, todavía menos cabe transformar en momias de aparato a seres que supieron pensar y vivir manteniéndose lejos de todo conformismo. Reyes admiraba particularmente la obra de Sade, su enseñanza filosófica, y tenía una agradable simpatía por el personaje de Landrú, sobre el cuál escribió un opúsculo.
>
> Su obra, abundante y variada, toca casi todos los géneros en prosa y en poesía y, por lo general, se está de acuerdo en juzgar que en lo más alto de ella están sus ensayos, en la crítica y en las traducciones. Pero, a mi entender, no contiene nada que sea más original y seductor que un breve libro publicado tardíamente (1953) y que hace pensar un poco en las *Petites Causes célebres [Pequeñas causas célebres]:*[26] *Árbol de Pólvora*, cosecha de variaciones sobre el tema del lenguaje y la expresión narrativa del que, lo menos que se puede decir, es que, con mucho humor e inteligencia, se sitúa en la punta del espíritu moderno. Quedan avisados los traductores.[27]

Son un poco más conocidas sus relaciones con el escritor René Etiemble (1909-2002), quien también dedicó a Reyes un par de textos a su muerte. Recientemente se ha recordado la amistad y estima que tuvo Reyes desde ese *lugar* de la Capilla Alfonsina con la fotógrafa francesa nacida en Alemania Gisèle Freund.

A tal punto traía Reyes la memoria de París a flor de piel que cuando en 1955 le escribe Emilio Uranga, que se encuentra en esa ciudad, el regiomontano le responde:

[26] Puede referirse a Gavarni, Sulpice Paul Chevalier, *La Correctionnelle: petites causes célèbres*, études de mœurs populaires au 19 siècle, 100 litografías por Gavarni, París, 1840.
[27] André Pieyre de Mandiargues, *Pages mexicaines*, bajo la dirección de Alain-Paul Mallard, con la colaboración de Sibbylle Pieyre de Mandiargues, Gallimard, Maison Amerique Latine, 2009, p. 97.

México, D. F., 10 de octubre de 1955.
Sr. D. Emilio Uranga
(20a) Quickborn / Elbe,
Kr. Dannenberg / Hannover
A L E M A N I A

Mi querido Emilio:
He leído con vivo interés su carta del 6 de octubre. Siga escribiéndome con igual libertad, y déjeme a mí la libertad de contestarle con laconismo, porque así me lo exigen el estado actual de mi vida y de mi salud. Me interesa saber que usted se recobra y deseo ardientemente que respire el aire de Francia. La atmósfera de París es aséptica. El reloj del puente del Sena, metido en la fachada del Palacio de Justicia, sigue andando con regularidad desde el siglo XVI. Mucho me divirtió su anécdota culinaria. Sea feliz. Un abrazo de su

[Firma]
Alfonso Reyes.

El autor de *Memorias de cocina y bodega* sabía muy bien de lo que hablaba: el "Palais de la Cité" es uno de los lugares de mayor tradición de Francia. Ahí estuvo el emperador Juliano que fue proclamado emperador en París en 361 y se refiere que le gustaba el clima de esa región. El cronista Joinville refiere que el Rey San Luis recibía ahí a los más pobres. Este fue el palacio de muchos reyes como Roberto el Piadoso, Felipe el Hermoso, Luis XI, Carlos VIII, Luis XII. En 1618 fue devastado por un incendio y fue preciso reconstruirlo, Boileau y Voltaire nacieron en la zona del Palacio y justamente el segundo le escribe al primero en una epístola: "En Palacio, nací como tu vecino". En la gran "sala de los pasos perdidos" Víctor Hugo situó la primera escena de su novela *Notre Dame de Paris.* La construcción se prolonga hasta la Torre del Reloj en uno de los ángulos del muelle. Está construida en el estilo del siglo XIV, el reloj es notable por la enorme carátula hecha siguiendo los gustos del Renacimiento. En el Quai de L'Horloge eran detenidos los acusados del tribunal revolucio-

nario y ahí redactó sus *Memorias* Madame Rolland antes de subir a la guillotina. Otro vecino de la zona fue Prospére Merimée.[28] Desde luego, Reyes sabía que París podía ser una ciudad difícil para los latinoamericanos, sobre todo para los escritores desdeñosos de su apariencia. Para los latinoamericanos, París podía ofrecer no un paraíso sino una "temporada en el infierno", como bien lo saben los lectores de César Vallejo.

Francia fue para Alfonso Reyes no sólo un lugar sino un plano de fondo, como le dice al mismo Uranga en otra carta: "Su carta me conmueve. Tal vez, allá de lejos, se sienta usted más cerca de mí. Eso ha sucedido a algunos amigos. Hay que echarse un poco atrás para ver las cosas en conjunto, y tal vez mi verdadero plano de fondo no esté en el *hoy* y el *aquí* de la ciudad de México. Me dice usted que me siente humanamente en consorcio con la tierra europea".[29] Esto tiene que ver con la percepción que se tenía de Alfonso Reyes por algunos amigos en París como Adrienne Monnier, la animadora de la famosa librería Shakespeare and Company, muy amiga suya y de Gisèle Freund, quien dice así del regiomontano en la carta que le escribe lamentando la desaparición de la amiga común: "Usted bien sabe que entre sus amigos latinoamericanos era usted a quien más admiraba y estimaba. Tantas veces hablamos de usted; ella se proponía poner todo en marcha para que se publicaran en Francia todas las obras de usted aún desconocidas aquí. Será con el paso del tiempo que se reconocerá la importancia central que ella desempeñó en la literatura de nuestro tiempo. Adrienne nunca se vanagloriaba de eso. Era de una modestia ejemplar".[30]

[28] *Cf.* Bonnefus, Raymond, *et al.*, *Guide Littéraire de la France. Bibliothéque des Guides Bleu,* Editions Hachette, Paris, 1964, p. 3 y *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, F. Didot, Paris, 1853,* vol. 14, p. 110.

[29] Emilio Uranga, *Años de Alemania. Diario (1954-1955). Cartas a Luis Villoro (1952-1956). Cartas cruzadas con Alfonso Reyes (1954-1956) seguido de Ensayos y artículos dispersos de Uranga (1951-1971)*, edición y notas por Adolfo Castañón, palabras preliminares y notas al *Diario* por José Manuel Cuéllar, con textos de Luis Villoro y Guillermo Hurtado, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, Bonilla y Artigas Editores, 2017, en prensa.

[30] 6 de septiembre de 1955.

En 1958 Reyes dirigió, meses antes de morir, un "Saludo a los escritores de Francia" en el cual se cala su emotivo itinerario por los senderos de Francia que se confunde, de hecho, con los caminos de su propia vida trashumante:

> Saludo a los escritores de Francia[31]
> Saludo a los escritores de Francia, mis amigos y mis maestros muy admirados y queridos. Mi trato con las letras francesas —a las que debo tantas enseñanzas y orientaciones, y algunos de los más profundos deleites de mi existencia— empieza desde los albores de mi niñez, en cuanto me fue dable descifrar los textos escritos. Un segundo instinto me conducía derechamente al amor de Francia. Mi trato personal con los escritores de aquel país comenzó antes de 1914, siendo yo secretario de la legación mexicana y cuando sólo había publicado mi primer libro; continuó, por correspondencia y cambio de publicaciones, durante los diez años de mi permanencia en España, con ocasionales viajes a París o a Burdeos. (Desde hace unos treinta años soy amigo del director del Collège de France, Marcel Bataillon, y del rector Jean Sarrailh.) Se robusteció singularmente cuando, de 1924 a 1927, tuve la honra de ser ministro de México en Francia; no se ha interrumpido nunca: testigos, Jules Romains, Jules Supervielle, Francis de Miomandre, Jean Cassou, Mathilde Pomès, Marcelle Auclair, Etiemble, a quienes cito en desorden, lamentando no continuar la lista, porque sería inacabable, y lamentando singularmente no poder acudir ya a los testimonios de Paul Valéry y de Valery Larbaud. Y "veinte años después" de mi misión diplomática, como en la novela, tuve todavía ocasión de volver a Francia con la delegación mexicana ante la UNESCO, y de comprobar por mí mismo que —a pesar de los inevitables estragos del tiempo— no había crecido la yerba en las veredas de la amistad.

[31] Texto encontrado, sin indicación del destinatario, en los archivos de la Capilla Alfonsina. [Nota de Paulette Patout].

De mi frecuentación con el espíritu y las letras de Francia queda constancia en toda mi obra. Yo, como toda la Tierra, vivo con los ojos puestos en Francia. El mundo se ha acostumbrado secularmente, y por muy justas razones, a escuchar las voces que vienen de Francia. De aquí la gran responsabilidad de los escritores franceses, sobre todo en horas de perturbación, pues sus palabras —hasta pronunciadas a veces en voz baja— alcanzan a toda la humanidad.

El año de 1936 —y sigue de historia—, ante la VII Convención del Instituto de Cooperación Intelectual reunida en Buenos Aires, Georges Duhamel abrió la plática en nombre de Europa. Yo le contesté en nombre de la América Latina, y recuerdo que acabé diciendo: "Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros". La predicción se ha cumplido. Hoy por hoy, creo que no hay verdadero escritor en Francia a quien no interesen los mensajes que le llegan de nuestras Américas, o que no se haya habituado a la presencia de los latinoamericanos en los más altos centros de la cultura. Amigos y maestros: nos habéis dado constantes pruebas de la más benévola atención y la comprensión más generosa. Y apenas hace una semana, la egregia Universidad de París quiso coronar mi carrera académica, otorgándome el título de doctor *honoris causa*, lo que aquí agradezco públicamente.

Amigos y maestros: recibid la confirmación de mi simpatía y mi admiración invariables, y el agradecimiento de este oficial de la pluma, hasta cuyas playas americanas ha llegado siempre, para trocar las palabras del gran poeta parnasiano que ha sido a la vez vuestro y nuestro, el aroma de la flor nacida en los jardines de Francia.

Alfonso Reyes

(Por grabación radiofónica)

México, 22 de noviembre de 1958[32]

[32] Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, traducción de Isabel Vericat, México, El Colegio de México, 2009, pp. 671-672.

Estas palabras recuerdan otras a las que se refiere su amigo el sinólogo y crítico Etiemble quien fue testigo de otra veloz improvisación de Reyes en el marco de la guerra unos años antes:

> Durante el año que pasé en la radio aliada de Noviyor en 1943, tuve la suerte de encontrar ahí a Alfonso Reyes quien, con motivo de nuestro 14 de julio, redactó en francés, ante mí, una alocución que luego leería ante el micrófono y que fue retransmitida por onda corta a los nuestros que en la Francia ocupada, escuchaban entonces la BBC. Me regaló el manuscrito de esas páginas. La mejor manera que tengo de hablarles a ustedes de él es leerles dos párrafos de ese texto.

René Etiemble visitó a Reyes en México un día después de la muerte de Vasconcelos, el mismo año en que fallecería, en diciembre, el autor de *Visión de Anáhuac*. A sus ojos Reyes era:

> "Uno de los últimos sobrevivientes del humanismo y del espíritu enciclopédico, especie lamentablemente en vías de extinción y que al faltarle a la humanidad, ésta perderá lo más seguro de sí misma".[33]

[33] Alfonso Reyes en *Cést le bouquet L'Hygiène des lettres*, vol. V. Gallimard, Paris, 1967, p. 434.

Bibliografía consultada

Alfonso Reyes en una nuez: índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas, Adolfo Castañón con la colaboración de Alma Delia Hernández y Jorge Sánchez Casas, México, El Colegio Nacional, 2018.

Cardoza y Aragón, Luis, *El río. Novelas de caballería*, México, fce, 1996.

Correspondance, 1923-1952. Valery Larbaud / Alfonso Reyes. Avantpropos de Marcel Bataillon. Introduction et notes de Paulette Patout. Publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie Marcel Didier, Paris, 1972.

Darío, Rubén, "Shakespeare en la política hispano-americana", en Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, México, uanl, aml, Juan Pablos Editor, 2012, pp. 38-42.

Patout, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*, traducción de Isabel Vericat, México, El Colegio de México, 2009, pp. 671-672.

Pieyre de Mandiargues, André, *Pages mexicaines*, bajo la dirección de Alain-Paul Mallard, con la colaboración de Sibbylle Pieyre de Mandiargues, Gallimard, Maison Amerique Latine, 2009.

Raymond, Bonnefus, *et al.*, *Guide Littéraire de la France. Bibliothéque des Guides Bleu,* Editions Hachette, Paris, 1964, p. 3 y *Dictionnaire de la conversation et de la lecture,* F. Didot, Paris, 1853, vol. 14.

Reyes, Alfonso, en *Cést le bouquet L'Hygiène des lettres*, vol. v. Gallimard, París, 1967.

________, *Cortesía (1909-1947)*, Editorial Cvltvra, t.g., s. a., 1948.

________, *Cuadernos*, vol. 0 al 7, presentación de Alicia Reyes, México, El Colegio Nacional, 2013.

________, *Diario vi 1945-1951*, edición crítica, introducción, notas, fichas biobibliográficas, cronología e índice de Víctor Díaz Arciniega, México, fce, 2013.

________, *Estaciones de Francia. Antología*, selección y prólogo de Adolfo Castañón, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.

———, *Obras completas*, I. *Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

———, *Obras completas,* VIII. *Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

———, *Obras completas*, X. *Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

———, *Obras completas,* XXII. *Marginalia. Las burlas veras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

———, *Obras completas,* XXIII. *Ficciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

———, *Obras completas*, XXIV. *Memorias. Oración del 9 de febrero. Memoria a la Facultad. Tres cartas y dos sonetos. Berkeleyana. Cuando creí morir. Historia documental de mis libros. Parentalia. Crónica de Monterrey. Páginas adicionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

———, y José Luis Martínez, *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, edición de Rodrigo Martínez Baracs y María Guadalupe Ramírez Delira, México, FCE, 2018.

URANGA, Emilio, *Años de Alemania. Diario (1954-1955)*, edición y notas por Adolfo Castañón, palabras preliminares y notas al *Diario* por José Manuel Cuéllar, con textos de Luis Villoro y Guillermo Hurtado, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, Bonilla y Artigas Editores, 2017, en prensa.

Gilberto Owen, el aprendiz de brujo

Francisco Javier Beltrán Cabrera
Facultad de Humanidades, UAEM

Para los interesados en la literatura mexicana son importantes y reveladoras las varias polémicas sobre la naturaleza y el ser de nuestra literatura que ocurrieron desde hace más de 200 años con Juan José de Eguiara y Eguren y su *Biblioteca Americana* en el siglo XVIII,[1] lejano precedente de los siete debates que ocurrieron mientras el modernismo se instalaba en nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX, de 1876 a 1907.[2] En las siete polémicas de estos 31 años participaron los escritores modernistas de entonces, que desde luego, predicaban la belleza literaria como valor universal, construida principalmente a partir del uso de los "símbolos y la relación"[3] que instalados en la creación literaria potencializaban los sentidos de la poesía, la libertad absoluta del arte y la libre imaginación, siempre atendiendo lo que de más universal tiene el Hombre. Esta postura iniciada en México por Manuel Gutiérrez Nájera y que fue defendida por Amado Nervo en 1897, tuvo su contraparte en Victoriano Salado Álvarez quien acusó a los modernistas de extranjerizantes y practicantes de una literatura ajena a lo nuestro, a lo "nacional", por mencionar uno de los puntos centrales de los debates que preocupó desde la época de la colonia y que fue álgido durante el siglo XIX y se volvió agudo en 1924 en el debate entre Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde.

Ya sabemos que estas polémicas situadas en el tránsito del siglo XIX al XX en México se resolvieron en los hechos —no por la polémica en sí

[1] *Cfr*. Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, FCE, 1975. Col. Popular #136, pp. 11-42.

[2] Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*. México, UNAM, 2002, Biblioteca del Estudiante Universitario #137, Coordinación de Humanidades, p. XII.

[3] *Ibidem*, p. 219.

misma— a favor del modernismo; es decir ante la negativa de fijar y atender en el arte lo propiamente nacional, lo nuestro, la tendencia hacia la modernidad crecía y con ello la actitud abierta hacia el exterior permitió una escritura que asimiló, digirió y ejerció otras escrituras de otras latitudes del mundo que impulsaron al modernismo a situarse en la vanguardia de entonces. La tensión que se creó permite ver los contrastes entre una y otra posición, la resistencia de una literatura y la otra que propone evolucionar a formas y expresiones "modernas" más acorde con las novedades que la vida económica y cultural planteaba en la etapa finisecular mexicana.

Expresadas en términos y posturas diferentes, las polémicas tienen en común el deseo de perfilar lo que debería ser nuestra literatura, una literatura sobresaliente aunque concebida de manera diferente. Este punto en común en lugar de llevarlos a la conciliación de las posturas en torno de la literatura mexicana fue punto de división. Cuando Nervo hablaba del símbolo y sus implicaciones en la creación, Salado Álvarez insistía en una literatura que el gran público entendiera y que le ayudara a comprender su época. Uno atendía las formas de la creación y el otro, los fines sociales. En ese tenor se dio la polémica de 1867 que vino a poner fin Jesús E. Valenzuela.

Este gran tema —la literatura mexicana en cuestión— habrá de presentarse en 1924 después de que la Revolución mexicana modificó el panorama social y cultural de principios del siglo XX. El centro del debate fue sobre la inexistencia de una obra equivalente al tamaño de la gesta de 1910. Julio Jiménez Rueda califica de "afeminamiento" a la literatura mexicana, Francisco Monterde contesta con un artículo intitulado "Existe una literatura viril". Así los términos, el debate favoreció la novelística de Mariano Azuela y su obra *Los de abajo*. Los medios culturales la destacaron a propuesta de Monterde como la literatura viril que se correspondía literariamente con el primer movimiento armado del siglo XX.[4]

[4] Las polémicas son recreadas en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, FCE, Colección Popular # 136, p. 120 y ss.

Sin embargo, la revolución cultural que fue el modernismo enfatizó las formas de la creación, renovó el verso e impuso el dominio del ritmo, fijó su atención en el símbolo y su relación con el sentido y fustigó a sus enemigos con su discurso sobre la belleza como ideal, y la justicia y la verdad no le eran ajenos a la literatura. Rubén Darío murió en 1916, fecha que se ha tomado oficialmente como el fin del modernismo, sin embargo se reconoce también la dificultad de señalar fechas de inicio y fin de un movimiento que fue más allá de esta fecha.

¿Por qué esta apretada reseña de las polémicas iniciadas al final de la centuria del XIX? Porque en esa dinámica, en el marco de lo que debiera ser o es la literatura mexicana en ese periodo aparece una nueva generación de escritores que van a renovar las letras "nacionales" a partir de la universalización de la misma. Van a pensarse diferente y a escribir con visiones más amplias sobre lo nacional. La polémica habrá de continuar, pero su ejercicio creativo maduro a partir de los años de la década de los años treinta, en general, habrá de destacar para situarse en una literatura formal y estéticamente consistente. Pero todos nacieron con el modernismo aunque renegaran de él. Tal es el caso de Gilberto Owen, quien nace en 1904, en 1919 se inscribe en el Instituto Científico y Literario de Toluca y hacia 1923, en el mes de agosto, se muda a la Ciudad de México, casi para participar en la polémica de 1924 antes mencionada.

Owen va de la provincia a la capital, del modernismo al vanguardismo. Es decir, el aprendizaje de Owen en el terreno de la literatura nació en pleno modernismo prácticamente del lado de Amado Nervo, quien muere el año en que Owen se inscribe en el Instituto; sus primeros versos se rigen por el conocimiento adquirido a través de sus cursos de Lengua Nacional y Literatura, y de su inolvidable profesor de retórica don Felipe Villarello. Desde luego, Owen evolucionó vertiginosamente de la estética modernista hacia el vanguardismo al pasar a vivir a la Ciudad de México. La parte que quiero destacar son las fuentes de su modernismo, de algún modo la expresión modernista que se dio en su variante local en la ciudad capital del Estado de México, que ahora expongo.

Owen se inicia en la escolástica, en la educación sentimental proclive a poner por delante los fines y la pertinencia de un concepto de literatura con el cual se familiarizó durante los primeros 20 años del siglo XX. En sus cursos de Literatura, Owen aprende que los fines de la obra literaria se orientan hacia lo poético, lo didáctico, y lo moral, completamente relacionados entre sí: es definida como "toda serie de pensamientos enlazada lógicamente, dirigida a un fin y expresada por medio del lenguaje. Tres principales fines pueden proponerse las obras literarias: conmover y deleitar, investigar y enseñar verdades y dirigir la verdad hacia el bien".[5] En el libro de retórica, libro de texto en sus cursos de literatura, destaca mucho la orientación moral y la literatura como obra del pensamiento. Así, al referirse a la importancia de los estudios literarios, estos tienen tres aspectos: intelectual, moral y social. En lo intelectual destaca que las obras contienen diversas experiencias personales y de época que van del pasado hacia el futuro. La obra literaria se dirige a las "diversas esferas de la vida y el pensamiento".[6] Destaca con ello la universalidad, la necesidad y el carácter histórico de la obra literaria en más de una acepción, pero sobre todo es capaz de reproducir los hechos o los momentos históricos "con más exactitud y colorido que la misma Historia".[7]

Si con lo anterior se destaca la inteligencia como una de las partes sustanciales de la obra literaria, para Campillo —como también para el Owen adolescente— el otro tópico sobresaliente es el moral, pues, además de los fines de amplio espectro social y cultural, "realza la juventud, produce en la edad madura copiosos bienes, dulcifica las penalidades de la vejez [...] Atempera y dirige hacia el bien el excesivo fuego y el ímpetu de las pasiones, mostrándonos [...] hasta dónde pueden llegar el extravío

[5] Narciso Campillo y Correa, *Retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S.A., 11ª ed., 1928, p. 11.
[6] Campillo, *Ibidem*, p. 14.
[7] *Idem*.

de la voluntad y los afectos cuando no cuidamos de sujetarnos al freno prudente de la razón".[8]

Conforme a los cánones de la época, para Campillo las reglas establecidas por la preceptiva forman parte de la buena ejecución de las obras literarias, son guías de nuestra sensibilidad e inteligencia: para escribir poesía de manera adecuada y elocuente es necesario el conjunto de reglas que denominamos métrica.[9] El libro pone su mayor énfasis en este tema, desarrollado ampliamente en su segunda parte.

Además, clasifica las reglas en fundamentales, circunstanciales y arbitrarias. Las primeras son eternas; las segundas, hijas de las condiciones de lugar, tiempo, civilización, etc.; y las terceras, sometidas a la voluntad o capricho del preceptista que las dictó.

Esta definición de literatura ayuda a comprender la percepción que Owen tiene de la literatura en sus años juveniles, y que ejercita a través de sus revistas publicadas en Toluca durante 1920 y 1923. También en *Primeros versos* se refleja en nociones abstractas como Bondad, Belleza, Amor, Justicia, Libertad, Alma, Amada, etc. Es lo dulce y lo útil planteado por Horacio y recogido en las famosas clases de literatura del profesor liberal que influyó a Ignacio Manuel Altamirano y a los hermanos Mateos —Juan y Manuel—, también liberales avecindados en Toluca durante el segundo tercio del siglo XIX. Me refiero a Ignacio Ramírez, liberal puro —acaso el más puro y consecuente de los liberales— de formación clásica y espíritu romántico que encontró en la literatura el vehículo de su ánimo nacionalista y percepción métrica clásica, no lejana de la idea de que la literatura tiene fines extraordinarios que sirven a la causa lírica y a la causa social (moral, en términos de Campillo).

[8] Campillo, *Ibidem*, p. 15.

[9] Si bien no se trata de un punto favorable al modernismo, el conocimiento adecuado del conjunto de la preceptiva y de la puesta en práctica de sus reglas da la posibilidad, que sí ejerció el modernismo, de modificarla al gusto de los nuevos ritmos acentuales, el estilo y la innovación del verso alejandrino.

En momentos distintos a los del siglo XIX, Owen asimila esta idea, cuando percibe que los fines estéticos de la literatura van a la par del buen gusto y de la necesidad de educar y compartir valores culturales nuevos, en un periodo en que el país —con visos de localidad en Owen— se reconstruye después de la Revolución de 1910. Toluca es la capital del estado, con los problemas propios de aquellos años de reconstrucción: inestabilidad política y económica que afectan su vida cultural. En este escenario se ubica la actividad literaria de Owen, fuertemente determinada por la formación literaria que adquirió en el Instituto Científico y Literario del Estado de México y ejercida de sus 16 a 18 años en el periodismo local a través de *Manchas de Tinta, Raza Nueva y Esfuerzo*, como secretario de redacción de la primera y director en las otras. En "sus" revistas no publicó ninguno de sus poemas, en cambio en *El Regional* colaboraba presentando poetas latinoamericanos adscritos al modernismo, y llegó a publicar un poema suyo, "Oda a Juárez", en el periódico estudiantil *Juventud Liberal.*

SEGUNDO PUNTO: D. FELIPE VILLARELLO

Aunque dados a conocer póstumamente, los poemas escritos antes de 1921 fueron calificados por Felipe Villarello, su profesor en el Instituto Científico y Literario, según palabras del propio Owen como "latín de cocina": "porque una vez nos peleamos don Felipe N. Villarello, mi profesor de retórica y poética, y yo. Se atrevió a decirme que mis versos en latín estaban bien, pero que era un 'latín de cocina'".[10]

Owen, utilizando la opinión de su mentor, minimizó así sus primeros poemas calificándolos despectivamente con el término "latín de cocina". No hay pruebas de que Owen escribiera poemas en latín, por ello deduzco que, en el más puro estilo oweniano, sintetizando y metaforizando, dolido aún después de 20 años, recuerda así el juicio despectivo vertido a propósito de sus primeros ejercicios en la poesía, sobre

[10] Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979, p. 292.

todo porque es emitido por la mejor autoridad literaria de entonces en el Instituto.

Su primer contacto de peso en el terreno de las letras es este profesor local que lo inicia en el conocimiento de la literatura y sus formas de expresión. Fueron también sus profesores Heriberto Enríquez, Manuel Lara y Rafael García Moreno, otros poetas locales. Pero la atención del joven Gilberto recayó en Felipe Villarello, quien además de profesor fue poeta destacado por su impulso lírico y buen tino en el repaso de acontecimientos históricos, al menos al gusto de la época y el lugar, y elegancia en el decir. Por fuerza debía ser el centro de atención de sus discípulos: "…iniciaba su exposición, clara, bella, inspirada, con impecable sintaxis, giros galanos y escogido léxico; pero tan justa, tan perfecta lo que él llamaba 'la concatenación lógica de las ideas', que sus frases y sus conceptos abrían surcos indelebles en la plasticidad de los cerebros juveniles".[11] Este retrato del queridísimo maestro es el retrato de un modernista, escrito por quien participaba de la misma tendencia poética. Villarello, además, en el terreno de las letras, poseía muy buen dominio de la métrica y del ritmo modernista de la época.

Felipe Villarello nació el 3 de julio de 1853 en Toluca, fue profesor de Owen poco antes de su fallecimiento, ocurrido en junio de 1921. Según Gonzalo Pérez Gómez, Felipe Neri Villarello escribió poco, debido a su abundante actividad en cargos públicos en el ámbito gubernamental y judicial, además de ser profesor del Instituto Científico y Literario y director de él en una ocasión, de 1898 a 1899. Se le considera el mejor escritor toluqueño de fines del siglo XIX y principios del XX. Orientaba su escritura hacia formas tales como el verso endecasílabo y el octosílabo; aunque escribió sonetos, prefirió estrofas mayores y con rima asonante, de versos cadenciosos y sobre todo rítmicos. Hábil en el manejo del hipérbaton, su poesía se acerca al barroco de la poesía española. Aunque gongorino en ello, menos hermético, gusta de construir sus metáforas

[11] Enrique Carniado, citado por Gonzalo Pérez Gómez, "Introducción" en *Felipe Villarello*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1984, p. 10.

aludiendo a nombres menos míticos y religiosos, más encaminado a los hombres de ciencia o de las artes y personajes históricos (positivista, al fin), pero mitificándolos. Su poesía tiene toda la influencia de la lírica barroca española, con tono exaltado, hiperbólico y de abundante lenguaje. Es decir, los temas se construyen con grandes rodeos y abundantes calificativos —"en áureas ondas de profusos rayos"—,[12] heredero también del clasicismo muy parecido por su forma y construcción a la elegía de los clásicos como Virgilio, en la tradición romántica de los temas bucólicos al modo de los latinistas como Joaquín Arcadio Pagaza, otro poeta importante del Estado de México.

A diferencia de la adoración del paisaje de Pagaza, en Felipe Villarello —quien no deja de construir imágenes bucólicas— los temas elegíacos se alejan de lo cursi, se orientan a lo histórico y lo científico; con aire filosófico, expresa su inclinación por valores éticos como la paz, la justicia, la belleza y el progreso, otro parecido con el Owen de esos años. En este sentido Villarello expresa su adición al positivismo (y al modernismo), sobre todo en lo que se refiere a la noción de progreso. Vehemente admirador del libro como transmisor del conocimiento, también manifiesta su afición por lo pictórico, como puede apreciarse en el soneto "Ante el cuadro de Tiziano (Museo del Prado)": "Se cubre el sol de un velo funerario". Su mirada de poeta lo orienta hacia las acciones del hombre, a sus obras o sus hechos y a su inteligencia. Por su tendencia positivista, es muy notoria la preferencia por el cerebro humano, a diferencia del poeta romántico que hace del corazón su metonimia principal, en endecasílabos medidísimos y en estrofas de soneto:

> Fanal de la razón, nube divina
> donde forja sus rayos la conciencia;
> templo en que la sibila de la ciencia
> los más hondos misterios adivina.[13]

[12] Felipe Villarello, *ibidem*, p. 73.
[13] Felipe Villarello, "Al cerebro humano", *ibidem*, p. 70.

Felipe Villarello comienza a escribir a los 21 años (en 1874) poemas de circunstancia, fiel a su regionalismo, donde su impulso lírico y juvenil, afiliado a los temas patrios, festeja la batalla del 5 de mayo; o de temas cívicos como el poema cuyo motivo social es la colocación de la primera piedra del observatorio astronómico y meteorológico del Instituto Literario. Distinto al localismo insípido del discurso convencional, Villarello es contrario a la simplificación o la alusión directa de aquello que poetiza; su disertación lo aleja de la frase común que es convertida en una reflexión general sobre las acciones de los hombres. Se eleva, entonces, al plano mítico y a las formas retóricas de la oda, la elegía o el canto, muy familiares en la poesía de su discípulo sinaloense "(*V.gr.:* "La lección del águila" que Owen publica en 1923). La poesía se vuelve música porque a la exaltación de la palabra también acuden los acentos rítmicos en la segunda o tercera sílaba, pero varía menos en la sexta y décima sílaba. El ritmo de la poesía de Villarello oscila del heroico puro (2, 6, 10) al melódico puro (3, 6, 10) y largo (3, 6, 8, 10).

No son muchos los poemas que se conocen, 19 en total: tres sonetos, cuatro poemas breves, entre ellos un nocturno, los demás son poemas de largo aliento. Por ello es posible afirmar que el verso de su predilección es el endecasílabo y el ritmo silábico evoca la poesía latina medieval: "La cadencia regular de acentos fue el principio rítmico de la mayor parte del verso latino medieval".[14]

Los temas místicos y amorosos aparecen durante la última etapa de su vida. Entonces la poesía se vuelve hacia sí mismo y los poemas se tornan breves. Entre sus poemas finales, tres están fechados en 1919 —cuando Owen se inscribe en el Instituto— y el último registra con interrogación la fecha 1920, poco antes de su muerte, ocurrida el 21 de junio de 1921. El siguiente poema, se intitula "Al cigarro". Probablemente el último que haya escrito, es el más conciso y claramente barroco, evoca más al Quevedo de los *Salmos* que al hermetismo de Góngora, y

[14] Walter Redmond, *Ritmo y rima en la poesía latina medieval*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1982, p. 11.

ejemplifica la calidad literaria de Villarello así como la admiración juvenil de su discípulo:

Tan solamente tú, cigarro amigo,
eres mi amigo fiel y verdadero;
tú de mis gustos eres el primero,
de mis pesares eres el testigo.

Y si quiero tener un compañero
que me hable sin disfraz, tengo contigo;
en tu ser a mí mismo me contemplo,
tú que alientas el saber de que presumo.

Con tu fuego mis pasiones simbolizas
en que ansioso yo mismo me consumo
me pintas mi fin en tus cenizas
y retratas mis quimeras en tu humo.[15]

El poema, sin embargo, presenta aparentes irregularidades como está escrito. Son tres estrofas en endecasílabos, tres de los cuales (8, 9 y 11) no lo son, pues se cambian a dos dodecasílabos y un decasílabo. Probablemente contenga errores en su transcripción o el propio Villarello no terminó de pulirlo pues las tres estrofas no tienen similitud en la rima, una de ellas no tiene rima y las otras difieren entre sí (ABBA y ABAB). Pero destaca el tratamiento retórico: la prosopopeya del cigarro como "amigo fiel y verdadero", compañero del saber y las pasiones es, al final, una imagen de dos aspectos de la vida, el bíblico fin de la vida reducida a cenizas y quimeras.

El calificativo de "latín de cocina" con que Villarello menospreciaba los poemas de Owen es un "cariñoso" regaño de quien daba la última

[15] Felipe Villarello, *ibidem*, p. 88.

lección a su pupilo. Owen narró "hice versos gongorinos y salté a México", probablemente refiriéndose a este periodo de su aprendizaje literario.

Owen no podía escribir como su maestro. En realidad venía con otra hoja de ruta: la poesía que Owen escribió a sus 16 años también tenía sus antecedentes en el ámbito de la poesía mexicana. Una parte de este hecho puede deducirse de la nómina de autores reproducidos en las revistas que leyó y en las que colaboró o dirigió. Nervo, el principal. Es decir, mientras practicaba la versificación tradicional en lengua española, leía a los promotores del modernismo en su vertiente decadentista.

Si bien el ánimo romántico y sentimental o intimista se expresa en la mayoría de los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX —aspecto bastante atractivo para un escritor en ciernes—, los buenos predecesores se encuentran en aquellos que ejercitaron el rigor formal del verso; en quienes unieron su preocupación por hacer de la métrica un arte y una expresión de la época.

El modernismo había puesto énfasis en el verso y sus cualidades rítmicas, así que a nadie avergonzaba iniciarse en estas formas clásicas de la lírica española, ni en los cambios que los modernistas introdujeron en sus formas tradicionales.

Sin saberlo, Owen se inició en la continuidad de la literatura en lengua española asimilando la tradición. Le bastó llegar a la Ciudad de México para iniciar la ruptura, cuando las expresiones vanguardistas tenían eco en el ambiente literario de la época. Pronto dejaría de ser modernista para escribir obras como *Desvelo, La llama fría, Novela como nube* y *Línea*. Pero no creo del todo que haya renegado de su aprendizaje literario mientras se halló en Toluca; su ruptura no fue total pues resulta difícil explicarse la preferencia del verso endecasílabo y el alejandrino en su poesía madura, o la aparición del soneto en poemas como "Discurso del paralítico": "¿No recuerdas, Winona, no recuerdas/…", etc., sin tener en cuenta su temprana filiación modernista.

Bibliografía consultada

AYALA LÓPEZ, María Lucina y María Antonieta Rosales Carmona, *Los estudios literarios en el Instituto Científico y Literario del Estado de México (1900-1920)*, [Tesis], Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier, "...a la luz del Nevado de Toluca. Los años de Gilberto Owen en el ICL", *La Colmena*, núm. 10, 1996. pp. 6-10.

________ , "Gilberto Owen, datos para una biografía", *Castálida*, núm. 7, 1996. pp. 72-76.

CAMPILLO Y CORREA, Narciso, *Retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S.A. Campillo, 11ª ed., aumentada con un resumen crítico de historia de la literatura española, por Andrés González Blanco. 1928.

CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*. México, UNAM, 2002, (Biblioteca del Estudiante Universitario # 137). Coordinación de Humanidades.

OWEN, Gilberto, *Obras*, ed. de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero, recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 1996, (1979). (Letras Mexicanas).

________ , *Primeros versos*, Toluca, Cuadernos del Estado de México. 1957.

________ , *Esfuerzo*, tomo I, número 1 (Toluca, 17 de septiembre). 1922.

________ , *Esfuerzo*, tomo I, número 2 (Toluca, 8 de octubre). 1922.

________ , *Raza Nueva*, tomo I, número 1 (Toluca, 3 de junio). 1922.

________ , *Raza Nueva*, tomo I, número 3 (Toluca, 16 de julio). 1922.

________ , "Página literaria", en *El Regional*, número 5 (Toluca, 10 de febrero), p. 8. Contiene los poemas "Elogio de la simiente", "Sombra de árbol" y "Árbol feliz" de Enrique Banchs. Incluye un "Índice" con una breve apreciación escrita por Owen sobre el poeta argentino. 1923.

________ , "Página literaria", en *El Regional*, número 6 (Toluca, 15 de febrero), p. 8. Contiene los poemas "El rancho" y "Cuadro viejo" de

Fernán Silva Valdés. También incluye un "Índice" con una breve apreciación escrita por Owen sobre el poeta uruguayo. 1923.

———, "Página literaria", en *El Regional*, número 7 (Toluca, 15 de febrero), p. 10. Owen incluye el poema "En el campo triste" de Luis Rosado Vega. 1923.

———, "¡Eureka!, distinguida colaboración", en *El Regional*, número 7 (Toluca, 15 de febrero), p. 5. 1923.

REDMOND, Walter, *Ritmo y rima en la poesía latina medieval*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla. 1982.

SCHNEIDER, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, Fondo de Cultura Económica. 1975.

VILLARELLO, Felipe N., *Obra poética*, Toluca, Gobierno del Estado de México, con introducción y recopilación de Gonzalo Pérez Gómez. 1984.

Gilberto Owen y la transformación del poema en prosa en *Línea* (1930)

Anthony Stanton
El Colegio de México

En el desarrollo de la lírica mexicana moderna Gilberto Owen es uno de los poetas más entrañables y también uno de los más enigmáticos. Los manuales de historia literaria suelen distinguir entre poetas mayores —figuras consideradas importantes o influyentes— y otros relegados a la categoría de menores o raros. Owen, me parece, fue durante mucho tiempo de los segundos y en esto reside su permanente fascinación. Vale la pena agregar que esta distinción no es un juicio de valor: con frecuencia los poetas "menores" son más interesantes y más actuales que los primeros. No obstante, en las últimas décadas hemos sido testigos de la transformación de Owen en un poeta mayor. Su figura crece como consecuencia directa del interés de lectores y estudiosos, cada vez más fascinados por su obra y su persona. La figura de Owen es realmente única: no conozco muchos casos parecidos de un escritor tan poco interesado en la publicación y difusión de su propia obra. Como se sabe, redactó los poemas de *Desvelo* en el primer lustro de la década de 1920, la misma época en que Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza y otros miembros del grupo de los Contemporáneos escribieron los suyos, pero a diferencia de éstos Owen no publicó su libro, una colección que no hubiera desmerecido al lado de *Reflejos*, *Ensayos* o las *Canciones para cantar en las barcas*.

Sabemos que hubo la intención de editar el libro porque su amigo Jorge Cuesta escribió el poema que, según confesión del mismo Owen, iba a colocarse al frente de la colección, poema en el cual aquél construye o inventa lo que llama "la ley de Owen", aunque según éste debía llamarse más bien "la ley de Cuesta". La naturaleza intercambiable de la autoría es ya una señal de la cercanía de los dos escritores en aquel momento. Cuesta es otro caso excepcional, aún más radical que su amigo,

porque no publicó en vida ningún libro literario propio. De haberse publicado, *Desvelo* también hubiera contado con un texto de Villaurrutia, la otra presencia determinante en la etapa inicial del joven poeta que había llegado a la capital después de un recorrido que lo llevó de su lugar natal (El Rosario, Sinaloa) a Mazatlán y después a Toluca. El mismo Owen recordaría en 1934 el peso que tuvieron en su formación estas dos figuras: "No por accidente inexplicable, sino por selección electiva natural, fue de él [Xavier Villaurrutia] y de Jorge Cuesta de quienes más cerca estuviéramos en días de aprendizaje y juego y heroísmo".[1] A veces Owen explicaba o justificaba esta falta de interés en la difusión de su propia obra como una consecuencia de circunstancias externas y adversas. Por ejemplo, en una carta de 1949 a Salvador Novo aquél habla de sus "desventuras editoriales" (p. 293), pero la verdad es que el principal responsable de estas desventuras fue el mismo autor.

Lo sorprendente es que Owen se haya estrenado públicamente no como poeta en verso sino como prosista en agosto de 1925, fecha en la cual apareció, en las ediciones de La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*, el relato *La llama fría*. No fue un hecho aislado o fortuito porque tres años después, en 1928, su segundo libro también fue un relato experimental que cuestionaba, desde su título mismo, la tradicional distinción entre verso y prosa: *Novela como nube*. Novela lírica, relato de vanguardia, prosa poética, novela poemática: son varias las etiquetas que se han usado para clasificar esta nueva escritura híbrida que varios miembros del grupo practicarían en los años siguientes, pero no hay que olvidar que Owen fue el primero (junto con Salvador Novo), como él mismo recalcó en una rara declaración autobiográfica de 1933 en la cual habló de su segundo libro como "fuente modesta de algunas novelas de mis contemporáneos" (p. 198).

[1] Gilberto Owen, *Obras*, 2ª ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 231. Por tratarse de la recopilación más exhaustiva de la obra de Owen (aunque se han descubierto otros textos en los últimos años), cito a continuación de esta edición indicando sólo el número de página correspondiente entre paréntesis en el texto.

Cuando le fue arrancado su tercer libro, se trataba también de una colección de textos escritos casi exclusivamente en prosa. En la misma nota autobiográfica ya citada, Owen se refiere —con su típica mezcla de humor y desparpajo— a "*Línea* (1930), poemas en prosa que perdí en 1928, que mis amigos recobraron no sé cómo y que Alfonso Reyes publicó no sé para qué" (p. 198). Aunque dio a conocer varios poemas sueltos en diversas revistas a partir del inicio de la década de 1920, Owen como poeta en verso fue prácticamente desconocido en México hasta poco antes de su muerte, acaecida en 1952. Sus largas ausencias del país natal se combinaban con aquel desinterés del autor por la difusión de su propia obra. El resultado previsible era que Owen se convirtiera en un fantasma en su propio país: una leyenda misteriosa que vivía más bien en el recuerdo y el afecto de los que lo habían tratado en los años anteriores a 1928. Este año es una fecha clave en la vida de Owen porque marca su ingreso en el servicio diplomático. A partir de 1928 obtiene puestos más bien menores en Estados Unidos, Perú, Ecuador y Colombia. En una carta enviada a Villaurrutia en 1933 desde Bogotá, habla (medio en broma y medio en serio) de su deseo de "pensar en México —tú, mis amigos es México— cada día más lejos, más en la fábula. Se olvidan de mí —me matan—, luego existo. Nadie mataría a un fantasma" (p. 269). Dada esta situación y teniendo presente el hecho de que el único libro de poemas en verso que dio a conocer en México durante su vida salió a mediados de la década de 1940, no sorprende que Owen sea no sólo el último poeta incluido (por ser el más joven) en la famosa *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta en 1928, sino el único poeta representado por poemas en prosa, textos que Benjamín Jarnés entendió, extrañamente, como "un regalo de claridad y gentileza".[2]

Para apreciar la singularidad y originalidad de los textos de *Línea*, hay que reflexionar sobre la aclimatación en México y en Hispanoamérica de esta invención moderna que es el poema en prosa, género forjado en Fran-

[2] Benjamín Jarnés, "Alcaloide lírico" [1928], recogido en su libro *Ariel disperso*, Stylo, México, 1946, p. 81.

cia por Aloysius Bertrand en su *Gaspar de la nuit* (1842) y canonizado por Baudelaire en *Le Spleen de Paris* (1869), colección que tiene un subtítulo revelador: *Petits Poèmes en prose*. Si el poema en prosa tuvo en Francia cultivadores posteriores tan renombrados como Rimbaud y Mallarmé, en Hispanoamérica tuvo un proceso más lento de naturalización. En 1887 Julián del Casal inicia la publicación de sus traducciones de los "Pequeños poemas en prosa" de Baudelaire y, al año siguiente, en la primera edición de *Azul*, Darío hace convivir en un mismo libro poemas en verso, cuentos y otros textos que se acercan al modelo del poema en prosa. Durante el modernismo hispanoamericano abundan ejemplos de prosa poética, prosa artística o prosa poemática, pero es difícil identificar en Martí, Darío, Silva, Lugones, Herrera y Reissig, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Nervo o Tablada muestras acabadas y autónomas de poemas en prosa.

Al menos en el caso de México es relativamente fácil observar que es en el periodo llamado posmodernista, en la segunda década del siglo XX, cuando se producen los primeros ejemplos incontrovertibles de textos que podemos identificar con plena certeza como poemas en prosa. Efectivamente, en esta década escriben textos de esta naturaleza Alfonso Reyes, Julio Torri y Ramón López Velarde, por dar los tres ejemplos más brillantes. Ninguno de ellos publica un libro hecho exclusivamente de poemas en prosa, pero cada uno tiene una clara idea de la forma. En *Ensayos y poemas* (1917) Torri combina libremente ensayos, cuentos y poemas en prosa. Por su parte, en el exilio madrileño Reyes escribe en 1916 "El descastado", autorretrato irónico y ejemplo singular del nuevo prosaísmo coloquial de lo que después será conocido como la antipoesía. En las primeras versiones publicadas, "El descastado" fue un conjunto de cuatro poemas en prosa, aunque años después Reyes reescribió el texto en versículos.[3] Por último, en la misma década López Velarde da a conocer en periódicos y revistas de México algunos de los textos que sólo

[3] Para más sobre "El descastado", véase mi estudio "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 61 (2013), pp. 521-556.

serán reunidos en forma de libro en *El minutero*, editado póstumamente por sus amigos en 1923 para conmemorar el segundo aniversario de su muerte. Figuran en este libro algunos poemas en prosa tan concentrados y enigmáticos como los mejores poemas en verso de su libro central, *Zozobra* (1919). Tal como sucede en la época modernista, Reyes, Torri y López Velarde mezclan prosas de varios tipos y de características distintas: conviven con los poemas en prosa, muchas veces en el mismo libro, ensayos, cuentos, crónicas, narraciones, relatos de viaje, prosas poemáticas, divagaciones y viñetas. Me atrevo a afirmar que es la época posmodernista (en la segunda década del siglo XX) la que marca la aparición de la forma acabada y autónoma del poema en prosa en México. En la práctica de Torri, Reyes y López Velarde se aprecia una clara conciencia de lo que es la nueva forma.

Si hemos de creerle a Jesse Fernández, autor del estudio y antología *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, los principales cultivadores tempranos del género en México fueron López Velarde y Torri.[4] No hay justicia en la eliminación de Reyes, como tampoco la hay en el olvido de Owen (por no hablar de interesantes figuras menores como Mariano Silva y Aceves), como tampoco hay justicia, en el ámbito continental, en el olvido total de José Antonio Ramos Sucre, el insólito escritor venezolano cuyos libros principales, publicados entre 1921 y 1929, constan exclusivamente de textos en prosa oscilantes entre el ensayo, la narración breve, la leyenda y el poema en prosa.

Hasta donde llegan mis conocimientos, el honor de haber publicado en México un libro íntegro de poemas en prosa corresponde a Bernardo Ortiz de Montellano en *Red* (1928), si bien no son comparables en calidad y en atrevimiento con los que ya para entonces está escribiendo el poeta de Sinaloa.[5] Huelga decir que este repaso de antecedentes

[4] Véase Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (estudio y antología)*, Hiperión, Madrid, 1994.

[5] Aunque es anterior al libro de Ortiz de Montellano, no tomo en cuenta *Rag* de Manuel Maples Arce, por tratarse de un libro de prosa poética más que de poemas en prosa.

tiene el propósito no de señalar influencias improbables sino de subrayar la profunda originalidad y la radical novedad que representó en su momento y que sigue representando el día de hoy un libro como *Línea*. Sólo hay que pensar que, con la excepción de Ortiz de Montellano, ninguno de los otros poetas de Contemporáneos cultivó el nuevo género, a pesar de ser todos ellos grandes admiradores de López Velarde y atentos lectores de Reyes y Torri.

Así como Julio Ortega ha escrito que *Trilce* de César Vallejo es "el libro más radical de la poesía escrita en lengua castellana"[6] por su dificultad, hermetismo y las demandas que impone al lector, también es posible decir que *Línea* ocupa la misma posición en lo que se refiere a la poesía escrita en prosa. Esta misma dificultad explica, supongo, la escasez de estudios críticos o interpretativos sobre el libro. No conozco ningún estudio detallado sobre los poemas en prosa de Owen. ¿Por qué existe este vacío bibliográfico? Podríamos decir que los tres críticos que más han iluminado aspectos de la obra de Owen: Tomás Segovia, Jaime García Terrés y Vicente Quirarte, tienen poco que decir acerca de *Línea* porque el centro de su atención es el texto que perciben, probablemente con razón, como el mayor del poeta: *Sindbad el varado* o *Perseo vencido*. De esta manera, *Línea* ha sido relegado a la zona oscura del olvido. Su hermetismo tampoco facilita los acercamientos exegéticos: la densidad alusiva asusta a muchos lectores. Sin embargo, como comparto con Lezama Lima la idea de que "sólo lo difícil es estimulante", en estas páginas quisiera intentar echar un poco de luz sobre este insólito libro.

Gestación de *Línea*

Antes de aventurarme a hacer una lectura de algunos de los textos de *Línea*, quisiera referirme brevemente a la gestación del libro, tal como se desprende de la correspondencia de Owen. Hay pocas cartas sobrevivientes del autor y esto es verdaderamente lamentable porque las escasas

[6] Introducción a César Vallejo, *Trilce*, ed. Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 1991, p. 9.

muestras de la correspondencia de Owen comprueban que su epistolario forma parte integral de su obra de creación. Sus cartas son únicas y hay algunas que pueden leerse como verdaderos poemas en prosa. Muchas de ellas comparten las características visibles en sus poemas, relatos y ensayos. A pesar de la escasez de las muestras, las cartas que se han podido recuperar nos permiten vislumbrar la génesis del libro que nos ocupa.

El 28 de julio de 1928 se dirige desde Nueva York a Villaurrutia para decirle que "Alfonso Reyes me escribe que mi libro está ya en la imprenta. Mi *subway* está muy adelantado" (p. 260). Expliquemos: Reyes, embajador de México en Buenos Aires, dirigía en la ciudad porteña la serie editorial de los "Cuadernos del Plata". Llegó a publicar cinco cuadernos en total, de los cuales el de Owen es el único de autor no argentino: los otros son obras de Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Ricardo Molinari y Jorge Luis Borges. Es decir: Owen estaba en muy buena compañía (los nombres citados representan la parte más brillante de la nueva literatura argentina a finales de la década de 1920). Si la fecha que figura a la cabeza de la carta no es un desliz de Owen, esto significaría que ya había enviado los originales a Reyes en la primera mitad de 1928.[7] Owen no era desconocido para Reyes, como se aprecia en un reportaje publicado en la revista bonaerense *La Literatura Argentina* en el mismo año de 1928, reportaje en el cual Reyes opina sobre *Novela como nube*: "libro verdaderamente delicioso, donde cada palabra es una sorpresa y cada página tiene aciertos. Él con Bodet, Icaza, Villaurrutia, González Rojo, Novo, etc., es de lo mejor que hay en nuestra nueva literatura".[8] Es difícil imaginar un elogio mayor para un joven poeta desconocido fuera de México.

Sin embargo, en plena contradicción con los datos anteriores, existe una carta de Owen a Reyes fechada el 18 de diciembre de 1928 (es decir:

[7] Por lo que se dice en otras cartas posteriores, es posible que haya un error en la fecha de la carta. Sin embargo, he examinado una copia de la carta manuscrita original, al principio de la cual se lee claramente: "New York City, veintiocho de julio de mil novecientos veintiocho".

[8] "Alfonso Reyes, la producción literaria de México y su bibliografía", *La Literatura Argentina*, núm. 4 (diciembre 1928), p. 5. Texto reproducido en *Alfonso Reyes en Argentina*, coord., Eduardo Robledo Rincón, EUDEBA / Embajada de México, Buenos Aires, 1998, p. 137.

cinco meses después de la anterior), carta en la cual aquél se disculpa por no haberle escrito antes "para enviarle ese librillo mío o que en Méx. dicen mío y yo ya no" (p. 272). El 7 de mayo de 1929 vuelve a escribirle a Villaurrutia contradiciendo de nuevo lo afirmado en la primera carta: "Voy a enviarle a Alfonso Reyes *Línea*. No tengo sino la mitad, a lo sumo, de los poemas que formaban el libro. ¿Quieres ver cuáles puedes recogerme, aparte de los publicados en *Ulises* y en la *Antología*? Hay —recuerdo imprecisamente— otros dos o tres como el que publicó *Contemporáneos*" (p. 265).

El desliz inicial parece confirmarse en otra carta enviada a Reyes el día 22 de mayo de 1929 desde Nueva York:

> Gilberto Owen a Alfonso Reyes, enviándole *Línea*. Que no haya disculpa mía. Así le será más fácil, Querido Amigo, perdonarme [...]. Sólo le envío, pues, un libro viejo, anterior a mi comercio, fuera de México, con lo relativo. Lo hago porque al releerlo, ahora, lo he amado, y sólo me apena por incompleto. Sucedió que un día iba yo a pasar por Veracruz y quise quemarme, atrás de mí, en manuscritos. Yo venía en sentido geográfico contrario y no pensaba en Cortés. Pero mis amigos sabían que iba yo a volver a mí —o en mí— y ahora me han enviado algunos de los poemas de que tenían copia y que eran carne de *Línea*. He preferido no tocarlos más, ni rehacer —qué imposible— los diez o quince perdidos, ni agregar nuevos sino ese *Retrato del subway* —que tiene su misma edad, que es igual a ellos (p. 273).

El 29 de noviembre de 1929 le escribe una nueva carta a Villaurrutia desde la misma ciudad de Nueva York: "Ya le mandé *Línea* a Alfonso Reyes. Sólo tiene 24 poemas, y eso contando como dos el autorretrato que ya conoces y que, por viejo, metí en el mismo libro. Recuerdo que en el ejemplar perdido había treinta, sin estos dos, o más. Si Celestino pudiera conseguirme uno que le envié a Clementina sobre la realidad, me parece, de su hermana; y otro que hablaba del licenciado Vidriera, y otro...

pero no, más vale dejarlo así" (p. 268).[9] Por último, en mayo de 1929 Owen le anuncia a Reyes su deseo de dedicar *Línea* a Genaro Estrada, iniciativa que no se lleva a cabo finalmente. El mismo Owen está consciente de lo delicado del asunto ya que Estrada es el superior de ambos en la Secretaría de Relaciones Exteriores: "Quería, quiero dedicarle ese libro a Genaro Estrada. Pero hay la espina de la Secretaría. ¿No la cree muy, muy aguda y peligrosa? He dejado la página en blanco para que su consejo la separe o la llene" (p. 274). Hemos de suponer que el mismo Reyes tomó la decisión de no incluir la dedicatoria ya que ésta no figura en la primera edición y no he encontrado ninguna referencia al asunto en el abundante epistolario que existe entre Reyes y Estrada.[10]

La única otra referencia directa e importante a este libro en los escritos de Owen aparece en la nota autocrítica que se publicó en la antología editada por Gabriel García Maroto en Madrid en 1928. En un estilo enigmático, que se acerca a la densidad de sus poemas en prosa, leemos: "Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado". Más adelante el autor agrega en esa forma tan peculiar, que aparece también en sus cartas y en sus textos de creación y que consiste en referirse a sí mismo en tercera persona, como si fuera otro:

> Owen se mueve rítmicamente, pero con lentitud, pues su agilidad no alcanza siquiera ese salto de doce horas, ojos cerrados, de la noche; tiene que sortear la zanja poco a poco; viendo, a obscuras, con los dedos, pensando así los versos de *Desvelo*. Ya sin música, la visión paróptica sigue el alambre invisible, una arista apenas, "del filo de las

[9] El diario de Reyes, minuciosamente fechado, confirma la duda sobre la fecha de la primera carta citada de Owen a Villaurrutia. Bajo el año 1929 Reyes tiene las siguientes anotaciones: "20 de enero —[Escribo] A Gilberto Owen para los *Cuadernos del Plata*"; "19 de junio —Anoche recibí *Línea* de Owen, para 'Cuadernos del Plata'". Alfonso Reyes, *Diario. 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, pp. 247 y 281.

[10] El abundante epistolario fue editado en tres tomos por Serge Zaïtzeff con el título de *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, El Colegio Nacional, México, 1992-1994.

> doce". En realidad es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*. Cree en el movimiento puro, desinteresado (p. 199).

Aquí, a partir de la conocida distinción de Valéry entre la poesía como danza y la prosa como marcha —oposición establecida en su diálogo *El alma y la danza* (1921)—, Owen también hace un guiño a López Velarde, el artista que cifró su ideal estético de autonomía, desinterés y autosuficiencia en el poema en prosa titulado precisamente "El bailarín", texto publicado por primera vez en 1923, en la recopilación *El minutero*. La línea, la frontera o el alambre que divide el día y la noche, la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, es una línea invisible. Pero alrededor de esta demarcación implícita existe el movimiento rítmico de las imágenes. Es decir: la imagen poética es capaz de atravesar la línea y moverse libremente alrededor de ella en un acto de equilibrismo. Así se invocan tanto la actividad lúdica que da su unidad al libro como el ideal estético que mina el progreso lineal a favor de las equivalencias y repeticiones del discurso rítmico. Como quería Valéry, el poema en prosa hace de la marcha una danza. La estética de *Línea* es la del círculo que subvierte el desarrollo rectilíneo, la del movimiento rítmico autosuficiente que se completa a sí mismo, como en aquel texto de López Velarde: "El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado".[11]

En una de las cartas ya citadas, el autor recalca el hecho de que el manuscrito enviado a Reyes contiene sólo 24 poemas. Efectivamente, la primera edición de 300 ejemplares, impresa el 15 de agosto de 1930 en los Talleres Gráficos "Colón" de Francisco A. Colombo en San Antonio Areco para la editorial Proa de Buenos Aires, contiene 24 poemas si contamos como dos el "Autorretrato o del subway", texto bimembre porque tiene dos partes numeradas y con títulos propios. En la primera recopilación de la obra de Owen, una labor de amor llevada a cabo por

[11] "El bailarín", en Ramón López Velarde, *Obras*, ed. José Luis Martínez, 2ª ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 310.

sus amigos después de su muerte, se respetó la estructura original del libro. Sin embargo, en la recopilación más completa de su obra, la que editó en 1979 el Fondo de Cultura Económica y que se sigue reimprimiendo en la misma editorial, los editores decidieron agregar a los 24 textos originales dos más para sumar un total de 26.[12] No creo que haya sido acertada esta decisión porque diluye o más bien destruye la estructura de la edición original: un conjunto de 24 textos (cifra que hace pensar en las 24 horas del día) de los cuales 19 son poemas en prosa y 5, composiciones en verso libre.

Incluso si admitimos los factores de azar e improvisación, seguramente exagerados por el mismo poeta, el libro —en su edición original— no deja de tener una estructura pensada: se inicia con un texto metapoético, un poema en prosa introductorio ("Sombra") y termina con un autorretrato doble en verso libre. En su centro matemático, el duodécimo texto es "Naipe", poema en prosa que elabora la idea simbólica e icónica de una línea divisoria ("la línea invisible del filo de las doce") que corta el naipe (y el libro) en dos partes distintas pero iguales, como en una imagen de simetría invertida. Además, si pensamos en la obsesión numerológica de Owen, es forzoso reconocer que a mediados de 1928, fecha en que ya tenía planeada y realizada buena parte (si no la totalidad) del conjunto, contaba con 24 años de edad y son 24 los textos incluidos en la primera edición. ¿Coincidencia o cálculo? Veamos.

El valor simbólico del cálculo numérico (con sus connotaciones astrológicas) cobra retrospectivamente un valor profético para nosotros —sus lectores— porque sabemos que Owen murió el domingo 9 de

[12] Los dos textos agregados son los dos últimos: "El llamada sándalo" y "Escena de melodrama", ambos poemas en prosa. Sólo forman parte de *Línea* en la ya citada edición de *Obras*, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. En la primera recopilación, publicada bajo el título de *Poesía y prosa* por la Imprenta Universitaria en 1953, Josefina Procopio reprodujo la primera edición de *Línea* con sus 24 poemas. La ampliación a 26 textos se hizo en la edición de 1979. ¿Por qué habrá cambiado su criterio 26 años después la misma Josefina Procopio?

marzo de 1952, dos meses antes de cumplir los 48 años. Es decir: muere 24 años después de haber escrito, a los 24 años, el libro de 24 poemas, libro que divide, como una línea justiciera, las dos mitades equidistantes de su vida. *Línea* es así un centro simbólico de irradiación. Para introducir una nota escéptica acerca del aspecto profético, se podría señalar que nosotros sabemos esto ahora, retrospectivamente, pero lo que no deja de resultar inquietante es el hecho de que el mismo Owen haya intuido y afirmado todo esto en 1928. Al menos es lo que dan a entender ciertos textos suyos de entonces, como "El estilo y el hombre", uno de los poemas en prosa de *Línea*, texto que comienza así: "Tengo el oriente a mi derecha; ¿qué hace entonces frente a mí la Cruz del Sur? Alguno me explica la cuna y el sepulcro equidistantes, y Dante grita en medio del camino de la vida" (p. 60). Un poeta que jugaba constantemente con la clave profética corría el riesgo de acertar alguna vez y él lo sabía muy bien. Recuérdense los versos posteriores del día cuatro, "Almanaque", de *Sindbad el varado*:

Todos los días 4 son domingos

porque los Owen nacen ese día,
cuando Él, pues descansa, no vigila
y huyen de sed en sed por su delirio.

Y, además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte. (pp. 71-72).

Son versos que el poeta parece dirigirnos desde la tumba.[13] Estos versos, tan personales, piden ser leídos en conjunción con "Piedra negra

[13] En una carta a Elías Nandino, fechada el 10 de noviembre de 1951, el poeta reitera la misma idea: "Porque en mis versos todos los días cuatro son domingo, uno que aprovechan los ówenes, hasta los que se llaman Procopio, para nacer" (p. 291). En una lectura reciente, Guillermo Sheridan ofrece la hipótesis de que el yo que enuncia los versos citados (del día cuatro, "Almanaque") no es el poeta sino su padre, Guillermo Owen. Véase "Sindbad, un viaje al origen", en *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008, pp. 29 y 50.

sobre una piedra blanca" de César Vallejo, otro poeta fascinado por la numerología y por la clave profética. Recordemos que el poeta peruano también profetizó su propia muerte en París y hasta en un día específico:

> Me moriré en París con aguacero,
> un día del cual tengo ya el recuerdo.
> Me moriré en París —y no me corro—
> tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.[14]

En la lectura analítica de algunos textos de *Línea* veremos que esta forma tan peculiar de mezclar datos autobiográficos reales o inventados con elementos proféticos es un rasgo central del libro. Lejos de atenuarse con la edad, esta obsesión críptica, numerológica y profética se fue acentuando y en los últimos años de su vida irrumpió en varias de sus cartas. Por ejemplo, el 12 de julio de 1948 Owen le escribe a su amiga Josefina Procopio desde Filadelfia: "Como este mes el día 4 fue domingo, lógicamente mañana será martes 13, y yo he de morir en martes 13. Pero si no me toca mañana, la Muerte me esperará, o yo a ella, la cita no será ya este año. Vamos a ver" (p. 281). La carta que escribe el día 10 de noviembre de 1951 desde la misma ciudad de Filadelfia al poeta Elías Nandino comienza de manera abrupta y enigmática: "Pues era domingo, era día cuatro, o al revés. Porque en mis versos todos los días cuatro son domingo, uno que aprovechan los ówenes, hasta los que se llaman Procopio, para nacer" (p. 291). Esta curiosa manera de pluralizar su apellido, acentuándolo y bajando la mayúscula inicial, sugiere por contagio las otras palabras inglesas contenidas en su apellido: *owe* (deber), *own* (ser propietario de algo), *one* (uno), *ones* (unos) y, por analogía fónica, tanto *oneness* (unidad o identidad) como *when* (cuando). Es decir: la hispanización del apellido anglosajón sugiere, en inglés, tanto la idea de un deber

[14] César Vallejo, "Piedra negra sobre una piedra blanca", en *Los poemas de París*, incluido en *Obra poética*, ed. Américo Ferrari, 2ª ed., ALLCA XX, Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima, 1996, p. 339.

como la noción de la impersonalidad de un sujeto cuya identidad unitaria está en crisis o tiene que ser afirmada. En los años pasados en los Estados Unidos y, sobre todo, durante 1928 y 1929, cuando sufre el primer impacto de la ciudad de Nueva York y, por lo tanto, de la lengua inglesa, la obra de Owen explota esta nueva condición bilingüe como fuente de la creación poética. Se trata de un bilingüismo que está presente ya en el título del último poema de *Línea*: "Autorretrato o del subway".

Para subrayar la importancia del diseño estructural de la primera edición de *Línea*, comentaré a continuación el texto número 12 ("Naipe"), composición que ocupa una posición central en el libro.

"Naipe"

De los 24 textos de la primera edición de *Línea*, el primero ("Sombra") establece la escisión entre cuerpo y sombra mientras que el último ("Autorretrato o del subway") ofrece un autorretrato doble en perfecta consonancia con el retrato o autorretrato fotográfico que abre todo el libro. El libro en su totalidad parece estar hecho alrededor de esta oposición complementaria entre el uno y el dos. El texto clave, para el título del libro y para el simbolismo del mismo, se llama "Naipe". Ocupa el lugar número 12 en la secuencia: es decir, es el centro o bisagra del libro. El número 12, que contiene en su interior el uno y el dos, se refiere a la conjunción de las manecillas del reloj a mediodía o a medianoche. Si fue escrito, como conjeturo, en 1928, cuando el autor tenía 24 años, el poema sí puede ser leído en clave profética, puesto que Owen moriría en 1952, 24 años después. El texto de "Naipe" tiene la ambigüedad y el oscuro simbolismo de los sueños. Un mundo onírico, mezclado con el recuerdo, es iluminado por la imagen del naipe doble o bimembre.[15] Se trata de un

[15] Es posible que el motivo del naipe, con sus dos imágenes enlazadas por simetría invertida, haya sido inspirado por el simbolismo del título de *Dama de corazones*, el relato que su amigo Xavier Villaurrutia publicó en 1928.

sueño recordado, inventado o reinventado en la escritura. Alternativamente, podría tratarse de un recuerdo soñado.

Los cuatro párrafos del poema en prosa son un modelo de concisión, sugestión y enigma inquietante. El yo dramatiza la experiencia vivida al hacernos presentes en el momento mismo en que el poeta-narrador (en primera persona del singular) escucha una conversación acerca de sí mismo: "Estoy escuchando tras de la puerta. No es correcto, pero hablan de mí: he oído mi nombre, Juan, Francisco, que sé yo cuál, pero mío" (p. 57). ¿Quiénes son los que hablan de él? Sólo se identifica después a uno. Segundo enigma: el yo sabe y no sabe cuál es su nombre, pero hay una confusión adicional porque "el hombre que es sólo una fotografía de mi padre […] afirma que es yo". Uno de los que hablan de él es su padre, pero resulta que el padre dice ser el hijo. La imagen del padre, con "el rostro y la barba más blancos que la blancura", sufre un cambio cuando articula el nombre indefinido del hijo: "comprendo que ha pronunciado mi nombre, pues de pronto se le ha oscurecido el rostro también, y ya sólo se ve su barba caudal". Es central en la obra de Owen el tema de la identidad inasible, la ausencia o la multiplicación de nombres. Guillermo Sheridan escribe que "una parte importante de su drama es la *borradura* de su nombre".[16]

A partir de este acercamiento tentativo en la oscuridad del sueño, la memoria o la muerte, las dos figuras se unen como el cuerpo y su sombra, como las manecillas del reloj, puesto que a las doce del día o de la noche no hay sombras. Es decir, la escisión entre el cuerpo y su sombra, plasmada en el texto inicial del libro, se vuelve aquí momentánea coincidencia o superposición del yo y del otro.

El segundo párrafo introduce, desde la primera palabra, un cambio súbito de la primera persona del singular a la primera personsa del plural: "Vamos por esa alta vereda, una línea sólo, un alambre a lo más, del filo de las doce. Y cabe él a mi lado, sin embargo, porque es el retrato de mi padre." El hombre que antes fue "sólo una fotografía de mi padre" se ha

[16] Guillermo Sheridan, "Sindbad, un viaje al origen", p. 28.

vuelto "el retrato de mi padre"; el hijo tiene ahora el paso y la voz idénticos a los de su padre. El distanciamiento del primer párrafo se ha vuelto aquí unión de los dos. Vale la pena subrayar la ambigüedad intencional de la frase: "es el retrato de mi padre". El hijo sólo conserva un retrato, una fotografía como recuerdo de su padre. Pero en el lenguaje coloquial, es común oír que un hijo "es el retrato de su padre" cuando alguien quiere hacer notar un gran parecido. El padre cabe al lado del hijo en los dos sentidos: porque es sólo un retrato fotográfico que el hijo lleva consigo y porque hay una relación —no definida todavía— de semejanza entre los dos.

El tercer párrafo vuelve más compleja la escena. Hay un nuevo cambio de encuadre. Si el primer párrafo se ubica en un interior (el yo se encuentra "tras de la puerta") y el segundo, en el exterior (los dos caminan juntos "por esa alta vereda"), ahora el tercer párrafo vuelve a situarse en un escenario interior, pero se trata de una habitación vislumbrada a través de la imaginación onírica que ve en la lámpara "acaso el sol". La luz, artificial o solar, amenaza con quemar y destruir el recuerdo o el sueño en el cual el padre intenta cruzar el umbral, la línea divisoria que separa y une las dos identidades y los dos reinos del día y la noche, de la vida y la muerte. La oscuridad es lo que permite que surja el sueño o recuerdo y, al mismo tiempo, es lo que amenaza con perderlo de vista por ausencia de luz. Nuevo cambio a la primera persona del singular: "Hay una lámpara a la derecha: acaso el sol. En ella se suicidan mariposas de rostros mal recordados. Él, como está desnudo, se empeña en ir del otro lado, vestido de mi sombra; es tan leve, que le basta apoyarse en la sombra de mi bastón para no cansarse nunca". Imagen paradójica porque es el padre quien se apoya en el bastón del hijo, vestido de la sombra de éste. Ya hay aquí una transferencia de rasgos paternos al hijo y de rasgos filiales al padre. Sólo el hijo-poeta es capaz de vestir al cuerpo desnudo del padre, pero lo viste con su propia sombra y le presta la sombra de su bastón (su pluma) para que aquel muerto pueda sostenerse vivo en el recuerdo y en la obra de arte. La hermosa imagen de la fragilidad del recuerdo en forma de mariposas que se suicidan nos sugiere de nuevo que

la memoria o el sueño inventado en el poema corren el riesgo de quemarse y perderse por el exceso de luz y no sólo por el exceso de sombra.

El párrafo final cierra el texto de manera extraordinaria resolviendo, en el plano estético, algunas de las contradicciones anteriores al mismo tiempo que multiplica y abre nuevas resonancias simbólicas: "En este naipe se dibuja, arriba, un *jack* de corazones, en la mitad de abajo un rey de espadas insomne, que es su reflejo absurdo, limitados por la línea invisible del filo de las doce. Pues soy demasiado lampiño para mi sombra, espejo que anticipa medio siglo la imagen". Como a las doce el cuerpo coincide con su sombra o hay una superposición simultánea de dos identidades en el espacio y en el tiempo, así también tenemos el emblema del naipe cuyas partes superior e inferior ofrecen no una idéntica imagen en simetría invertida sino una oposición complementaria entre el *jack* de corazones y el rey de espadas. En la baraja francesa o inglesa invocada por el poeta, el valor numérico del *jack* —valet, jota, asistente o soldado— es 11; el del rey, 13. Recordemos que Owen escribió que habían matado a su padre "un día 13 de febrero, en las calles del Rosario" (p. 294). Y, según al acta de nacimiento del poeta, éste habrá nacido el 13 de mayo de 1904.[17] Es decir: el día 13 marcaría la conjunción de dos ciclos: la muerte del padre y el nacimiento del hijo. El fin de un ciclo marca el comienzo de otro. Ahora bien, 11 más 13 dan 24, la edad de Owen en 1928 y el número total de textos del libro en cuyo centro aparece este naipe de doble filo, como la espada del rey, reflejo a su vez del bastón tomado del hijo. Se trata de un juego de luz y sombra, un juego cuyo simbolismo tiene implicaciones dramáticas.

El *jack*, apodo familiar en inglés de John, la traducción de Juan, uno de los nombres del yo: "he oído mi nombre, Juan, Francisco, qué sé yo cuál, pero mío", funciona como imagen alegórica de la luz del día y de la

[17] Sin embargo, en abierta contradicción con este dato, la fe del bautismo registra la fecha de nacimiento como el primero de mayo de 1904. El acta de nacimiento del poeta se reproduce en los Anexos del libro *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, ed. Javier Beltrán y Cynthia Ramírez, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2005, pp. 206-207.

esfera sentimental, afectiva, amorosa (es un "*jack* de corazones"). Pero esta misma figura depende conflictivamente de una imagen onírica opuesta: la espada del rey que simboliza el mando, la autoridad y la amenaza de violencia. En la representación icónica estilizada de los naipes, la espada o la pica es un corazón invertido, un corazón negro, y en este naipe compuesto, inventado, el rey insomne asociado con la oscuridad de la noche cobra perfil gracias a la luminosidad del sol, un sol que esconde, también, la amenaza de destrucción. El exceso de luz puede anular el recuerdo y acabar con el sueño; el exceso de sombra no permite ver o recrear la escena fundacional simbólica.

La pica o espada —y su casi sinónimo: el bastón— también pueden leerse como alusiones cifradas a la actividad minera del padre de Owen (*spade* es la palabra inglesa para la pica del palo de la baraja y esta misma palabra designa, en inglés, la pala o azada que usan los mineros). Ahora bien, sobre el padre real de Owen es poco lo que sabemos. El poeta decía que su padre había sido un minero irlandés; su amigo peruano Luis Alberto Sánchez (basándose indudablemente en informes del mismo poeta) dijo que era inglés;[18] el apellido es más bien de origen galés, pueblo de mineros que se esparcieron por América. También es muy posible que haya sido norteamericano. No lo sabemos, pero lo importante es que Owen haya asociado a su padre con la cultura de habla inglesa viéndolo, mitificado, como un aventurero violento y ausente, un "torbellino rubio". En el día tres, "Al Espejo", de *Sindbad el varado* el yo poético describe de la siguiente manera su propia identidad huidiza e invoca un recuerdo infantil del "retrato" del padre, asociado de nuevo con el fuego, lo rubio y el mediodía:

> y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
> por el que soplan ráfagas de nombres.
> Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía

[18] Luis Alberto Sánchez, "Gilberto Owen", en *Escritores representativos de América*, 2a serie, vol. 3, Gredos, Madrid, 1972, p. 215.

o que borró una esponja calada de minutos,
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre
al mediodía. (p. 71.)

Por otro lado, uno de los más bellos poemas del mismo *Sindbad el varado* recrea algo que sólo puede describirse como un recuerdo prenatal en el cual la quietud de la joven mexicana (su futura madre, identificada con la mansa redondez del lago) todavía no se encuentra con la irrupción violenta del futuro padre, identificado con el torbellino):

O en Yuriria veré la mocedad materna,
plácida y tenue antes del Torbellino Rubio.
Ella estará deseándome en su vientre
frente al gran ojo insomne y bovino del lago,
y no lo sé, pero es posible que me sienta nonato
al recorrer en sueños algún nombre:
"Isla de la Doncella que aún Aguarda." (p. 80.)

Por último, una referencia directa adicional al padre en *Sindbad el varado* aparece en el poema del día veinte, "Rescoldos de cantar", poema en el cual hay otro recuerdo soñado o sueño recordado, esta vez del entierro del padre, asociado de nuevo con el color rubio, con la figura del aventurero o forajido y con la "azada" que penetra en la profundidades de la tierra:

y los salmos, la azada, el caer de la tierra
en el sepulcro del largo frío rubio
que era idéntico a Buffalo Bill
pero más dueño de mis sueños. (p. 82.)

Regresemos al poema en prosa. En la corte simbólica o imaginaria de los naipes, la figura que falta es precisamente la que lleva el número 12: la reina o dama, en sus dos manifestaciones de madre y amante. ¿O habría que entender que este centro ausente está localizado en el filo de la espada, en la línea, alambre o frontera que separa y une al padre con el hijo? Por otro lado, recordemos que la cifra 12 es la mitad exacta de 24. La figura femenina es un espacio vacío localizado entre las dos figuras masculinas (el hijo arriba y el padre abajo). Lo poco que sabemos de la vida de Owen proviene de las declaraciones no muy confiables del mismo poeta. Inés Arredondo, la primera en intentar rastrear su biografía, sentenció: "Vivía mitologizando, mitologizándose".[19] En la ya citada "Nota autobiográfica" afirma: "Mi padre era irlandés y gambusino; de lo primero he heredado los momentos de irascibilidad, disimulados por un poco de humorismo, y de lo otro la sed y manera de buscar vetas nuevas en el arte y en la vida, no sé si compensada por hallazgo alguno. Mi madre era mexicana, con más de indio que de español, y a su padre le debo mi aspecto físico [...]" (p. 197). Es importante notar que el poeta reconoce aquí dos genealogías: el aspecto físico vendría de la línea materna de ascendencia indígena, pero la vocación poética provendría directamente del padre explorador, aventurero y viajero. Según los documentos oficiales conservados en el expediente del poeta en la Secretaría de Relaciones Exteriores, el padre se llamaba Guillermo Owen y este nombre de pila, agregado a su aspecto físico, no sólo traía recuerdos del legendario Buffalo Bill, William (es decir: Guillermo) Cody, sino que ya prefiguraba fonéticamente el nombre del hijo: Guillermo Owen — Gilberto Owen.[20]

Regresando a "Naipe", es lícito leer en la última oración un reconocimiento que hace el hijo de la herencia materna e indígena en la aceptación de su aspecto lampiño y moreno en oposición a la barba blanca

[19] Inés Arredondo, "Apuntes para una biografía", *Revista de Bellas Artes*, 3ª época, núm. 8 (noviembre 1982), p. 43.

[20] Es interesante apuntar que el hijo del poeta se llama también Guillermo Owen. Vive actualmente en los Estados Unidos.

del padre rubio. Recordemos que en el primer párrafo se le oscurece el rostro al padre cuando escucha el nombre del hijo. Un lector mexicano (o hispánico) no tendría dificultades en intuir aquí las resonancias de otro escenario traumático original: el de la Conquista, el momento fundacional de la nueva nación mexicana, momento en que el hombre rubio y barbudo toma posesión de la mujer indígena. Pero esta imagen final, como el texto y el libro en su totalidad, subraya el carácter doble, ambiguo, reversible e inasible de toda identidad. El ser nuevo carga con todos los atributos de sus ancestros: el mestizaje biológico también es cultural y, por lo tanto, simbólico.

Es significativo que Owen, en una carta posterior a Celestino Gorostiza, fechada en 1933, carta que no está recogida en ninguna edición de las *Obras*, se haya referido a su yo anterior como "mi padre Gilberto" o como "el difunto Owen", como si estuviera hablando de su propio padre y no de sí mismo. Escuchémoslo: "Los muertos —cansados de no serlo del todo— vuelven. Ellos se creen que más vivos que nunca; en realidad son sus hijos. Y a traicionar amorosamente a sus padres, a quienes en el fondo, odian de vida. Tú, que has escrito sobre mi padre la página más bella, sabes que feo era. E impúdico e inútil".[21] Aclaro que Celestino Gorostiza no escribió sobre el padre de Owen (a quien no conoció) sino sobre el yo anterior del poeta, es decir, sobre el autor de *Línea*. Efectivamente, la única reseña que existe de *Línea* fue la que publicó Celestino Gorostiza en la revista *Sur* de Buenos Aires.[22]

Los enigmas de este texto no terminan aquí. Confieso que siempre me han inspirado dudas y escepticismo las lecturas herméticas o alquímicas, como la que propone Jaime García Terrés de *Perseo vencido*. Sin embargo, mi lectura de "Naipe" sugiere que esta veta sí puede iluminar aspectos de los poemas. Si pensamos, por ejemplo, en los signos del zodíaco —un simbolismo bastante difundido y nada esotérico en la época

[21] Carta a Celestino Gorostiza, fechada "Bogotá, 8 de mayo de 1933", incluida en Autores varios, *Cartas a Celestino Gorostiza*, Ediciones del Equilibrista, México, 1988, pp. 56-57.
[22] Celestino Gorostiza, "Un poema vivo", *Sur*, núm. 4 (primavera 1931), pp. 173-176.

moderna—, impresiona encontrar que el duodécimo signo, Piscis, el que se corresponde con el lugar duodécimo de "Naipe" en el libro y con la conjunción de las manecillas del reloj "al filo de las doce", simboliza, mediante los dos peces invertidos, el fin de un ciclo y el comienzo de otro, símbolo doble, a la vez involutivo y evolutivo, de fusión o equilibrio de contrarios (de nuevo, lo de arriba y lo de abajo). Recordemos que Piscis no fue, probablemente, el signo del nacimiento de Owen, pero sí fue el de su muerte. ¿El autor estaba consciente de esto o es una construcción que nosotros, sus lectores, imponemos sobre la obra?

A partir de lo anterior habrá que confrontar "Naipe" con el día doce ("Llagado de su poesía") de *Sindbad el varado*, bello poema en el cual el sujeto lírico intenta una vez más captar y expresar su identidad cambiante frente a otro (divinizado) que lo dispersa y pluraliza (la multiplicación aquí parece posibilitar y, al mismo tiempo, obstaculizar el autoconocimiento):

> Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina
> una luz que no llega hasta las ramas
> y que no emana de las raíces,
> y que me multiplica, omnipresente,
> en su juego de espejos infinito.
> . . . .
> Me asomo a sus inmóviles canales y me miro
> de pájaro en el agua o de pez en el aire,
> ahogándome en las formas mutables de su esencia. (p. 77.)

Línea es un libro al cual nadie prestó atención en 1930. La única reseña que se conoce es la ya mencionada de su amigo Celestino Gorostiza.[23] Tardó casi medio siglo en conquistar sus primeros lectores. Owen

[23] De hecho, en su reseña Celestino Gorostiza lamenta la falta de distribución de ejemplares del libro en la patria del poeta: "Los poemas que lanzó a la publicidad dejando los originales aparentemente olvidados en un automóvil de alquiler se imprimen gracias a la recolección hecha de los

escribía para la posteridad. Hoy podemos ver cómo un poema en prosa como "Naipe" dialoga al tú por tú con las vanguardias europeas (la cubista y la surrealista). Al mismo tiempo, es un poema que sólo pudo escribir Gilberto Owen. No se parece a los poemas en prosa de Reyes, Torri, López Velarde u Ortiz de Montellano. Cuando en 1928 los responsables de la *Antología de la poesía mexicana moderna* seleccionaron algunos de los poemas en prosa del futuro libro, nos dieron la primera descripción de lo que es el modelo oweniano de esa forma moderna por excelencia: "Asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperados, finas alusiones literarias, todo cabe en la pequeña caja de un poema en prosa de Gilberto Owen".[24]

Concluyo retomando lo que Tomás Segovia escribió desde 1965 en el sentido de que "la trasmutación poética de la materia biográfica" está en el centro de obra de Owen.[25] Efectivamente, la superposición o acumulación de niveles de sentido es lo que da su riqueza y complejidad a las mejores obras del poeta y es lo que hace que los acercamientos hermenéuticos sean forzosamente parciales e incompletos. Por sus características únicas, el texto poético parece tener la función de multiplicar a sus potenciales lectores. Owen preguntó con cierta ironía, en un poema en prosa, "¿Cuándo acabaremos de leer a Proust?" Nosotros podemos preguntarnos ahora si hemos leído realmente a Owen y a sus contemporáneos. Su poesía hermética, alusiva, irónica y lúdica ya está presente en *Línea*, un libro pionero, un libro-matriz, un libro tan abiertamente vanguardista como hondamente personal. *Línea* es un libro profético que nos sigue interrogando con la complejidad de su simbolismo y con el atrevimiento de sus búsquedas.

que conservaban sus amigos, y hasta hoy no se reciben en México, un año después de la edición, sino tres o cuatro ejemplares" (*ibid*., p. 175).

[24] Presentación de Gilberto Owen, en Jorge Cuesta, ed., *Antología de la poesía mexicana moderna* [1928], 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 233.

[25] Tomás Segovia, "Nuestro *Contemporáneo* Gilberto Owen" [1965], recogido en *Ensayos I. (Actitudes / Contracorrientes)*, UAM, México, 1988, p. 127.

Bibliografía consultada

Arredondo, Inés, "Apuntes para una biografía", *Revista de Bellas Artes*, 3ª época, núm. 8, (noviembre 1982), pp. 43-48.

AA. VV. *Cartas a Celestino Gorostiza*, Ediciones del Equilibrista, México, 1988.

Beltrán, Javier y Cynthia Ramírez, eds., *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2005.

Cuesta, Jorge, ed., *Antología de la poesía mexicana moderna* [1928], 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Fernández, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (estudio y antología)*, Hiperión, Madrid, 1994.

Gorostiza, Celestino, "Un poema vivo", *Sur*, núm. 4 (primavera 1931), pp. 173-176.

Jarnés, Benjamín, "Alcaloide lírico" [1928]. En su libro *Ariel disperso*, Stylo, México, 1946.

López Velarde, Ramón, *Obras*, ed. José Luis Martínez, 2ª ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Owen, Gilberto, *Línea. Poemas con un retrato del autor*, Cuadernos del Plata-Editorial Proa, Buenos Aires, 1930.

________, *Poesía y prosa*, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, Imprenta Universitaria, México, 1953.

________, *Obras*, 2ª ed. aum., edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Reyes, Alfonso, "Alfonso Reyes, la producción literaria de México y su bibliografía", *La Literatura Argentina*, núm. 4 (diciembre 1928), pp. 4-5. Texto reproducido en *Alfonso Reyes en Argentina*, coord. Eduardo Robledo Rincón, eudeba / Embajada de México, Buenos Aires, 1998, pp. 133-138.

________, *Diario. 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, "Gilberto Owen", en *Escritores representativos de América*, 2ª serie, vol. 3, Gredos, Madrid, 1972, pp. 214-220.

SEGOVIA, Tomás, "Nuestro *Contemporáneo* Gilberto Owen" [1965], en *Ensayos I. (Actitudes / Contracorrientes)*, UAM, México, 1988, pp. 127-153.

SHERIDAN, Guillermo, "Sindbad, un viaje al origen", en *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008, pp. 17-70.

STANTON, Anthony, "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 61, 2013, pp. 521-556.

VALLEJO, César, *Trilce*, ed. Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 1991.

________, *Obra Poética*, ed. Américo Ferrari, 2ª ed., ALLCA XX, Madrid / París / México / Buenos Aires / São Paulo / Río de Janeiro / Lima, 1996.

ZAÏTZEFF, Serge, ed., *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, El Colegio Nacional, México, 1992-1994.

Antonieta Rivas Mercado: rescate fallido

CYNTHIA ARACELI RAMÍREZ PEÑALOZA
Facultad de Humanidades, UAEM

INCIPIT

En junio de 2013, tras casi tres quinquenios de oír que era necesario reeditar el *Diario de Burdeos* (para qué, pensaba yo, si ya lo habían hecho, primero Luis Mario Schneider[1] y luego, Fabienne Bradu),[2] se me encomendó la labor de entregar esa transcripción en *Word* para una edición a cargo de Siglo XXI, con la colaboración de la Universidad Autónoma del Estado de México. El plazo: tres semanas. Como el diario es muy breve (sólo tres meses en la vida de una gran mujer) y ya había sido editado, me pareció una tarea fácil. Digitalicé la edición de Schneider y procedí a limpiarla de las erratas que ese tipo de procesos implica (*l* por *i*, *m* por *nn*, por ejemplo). Sin embargo, desde la primera página era evidente que algo estaba mal. Más adelante, cuando llegué a "Entraba [su exmarido] y yo me iluminaba por dentro, solitita de él", tomé la decisión de que necesitaba, urgentemente, no cotejar, sino transcribir el original. No concibo a Antonieta Rivas Mercado escribiendo *solitita*.[3]

Jorge Guadarrama y Guillermina Martínez —generosos conservadores y difusores del valiosísimo legado de Luis Mario Schneider a la Universidad Autónoma del Estado de México— me facilitaron una digitalización de principios de este siglo, la cual imprimí por una sola

[1] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, en *Obras completas*, México, Editorial Oasis/Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 439-466.
[2] Antonieta Rivas Mercado, *Correspondencia,* México, Universidad Veracruzana, 2011, pp. 339-379.
[3] El original dice "Entraba y yo me iluminaba por dentro, satélite de él". Rivas Mercado escribía de manera muy culta; la palabra *solitita* no corresponde a su registro lingüístico, además de que en el contexto no tiene sentido.

cara, en tamaño carta,[4] y me la llevé a un veraniego viaje en autobús que tenía previsto mucho tiempo atrás, desde mi natal Toluca hasta Chihuahua. Esas semanas se me fueron en transcribir esa copia del original, que está manuscrito y muy dañado por el tiempo y las diversas peripecias sufridas.[5]

Siguiendo uno de los procesos para transcripción paleográfica que aprendí de Javier Sanchiz, usé las blancas páginas pares de mi ejemplar impreso para copiar la escritura de Antonieta Rivas Mercado (la cual leía en las páginas nones), a fin de familiarizarme con ella. Durante la mayor parte de ese viaje no hubo acceso a Internet, así que no tuve más remedio que transcribir el diario, incluidos los textos en francés, sin ayuda de ningún tipo, lo cual fue mi examen de graduación en registro de la escritura manual de Rivas Mercado, dado que, tras tener acceso a las ediciones citadas por ella, pude constatar que en mi transcripción del francés no hubo errores;[6] aunque sí hay varias omisiones de la escritura en español (y seguramente errores,[7] visto que no hay otro testimonio

[4] O sea, 21.5 por 28 cm, mientras que el original mide, cerrado, 18 por 23 cm; en los interiores las páginas son más pequeñas, aproximadamente de 17 por 22 cm. Antes de imprimirlo manipulé cada imagen, a fin de seleccionar sólo texto, sin bordes ni márgenes, lo cual amplificó considerablemente las dimensiones del texto a transcribir.

[5] Parte del daño al diario ha sido la manipulación (sin guantes ni cubrebocas) de quienes, en éxtasis por tocar un objeto que perteneció a Antonieta Rivas Mercado, han solicitado y logrado acceso al original; de ahí el interés que tuvimos por editar un facsímil ideal; noble, mas fallida idea, pues lo que esas personas quieren es palpar la reliquia, no enterarse de su contenido. Con sorpresa he constatado que la mayoría del público ha manifestado nulo interés por la lectura de los textos escritos por Antonieta Rivas Mercado. Cuando llegue el momento en que alguien quiera en verdad conocer el pensamiento de esta mujer, contará, al menos hasta ahora, con la edición de Siglo XXI, donde, afortunadamente, la calidad de la digitalización y del facsímil del diario permitirán al auténtico público lector apreciar el más mínimo detalle de la escritura de este valioso documento, cuyo original es cada vez más difícil de leer, en particular las partes escritas a lápiz.

[6] Por supuesto, hay que tener en consideración que, a diferencia de las entradas del diario donde Rivas Mercado da rienda suelta a la pluma para dar cuenta de la vorágine de su pensamiento, las citas son transcripciones; la autora del diario se tomó su tiempo para registrar con claridad los fragmentos de las lecturas que estaba disfrutando.

[7] Y a los míos hay que agregar los de quienes participaron en el proceso editorial, como la amable persona que cambió el verbo conjugado *diagnostico* por el sustantivo *diagnóstico* (última línea

para cotejar), pues, como era de esperarse, no pude descifrar todas las palabras del diario.[8]

Afortunadamente, las complejas negociaciones entre los interesados en la edición del diario de Antonieta se extendieron por alrededor de siete meses, lo que me permitió leer todo lo que entonces pude conseguir sobre esta intelectual, así como la mayoría de los textos que citó en su diario. Por supuesto, sin Google, sin los facsímiles de los clásicos en Internet, sin la biblioteca de Francisco Javier Beltrán Cabrera o sin su conocimiento de la historia y la intelectualidad mexicanas, no me habría sido posible entregar la transcripción que en ese momento logré, y que aún con sus imperfecciones considero es "la menos peor" de ese diario a la fecha. Ingenuamente, al término de esa edición, mis recién adquiridos admiración y respeto por Antonieta Rivas Mercado (a quien yo nunca antes había leído) me dejaron convencida de que al menos algún integrante de la intelectualidad mexicana se volcaría hacia el estudio de su obra, no exclusivamente de su vida.

Espero quede muy claro que no niego la importancia de conocer el contexto y las circunstancias en que se forjó una vanguardista figura intelectual como Rivas Mercado; todo lo contrario, esa información permite comprender mejor su obra.[9] Es decir, es un marco útil —como se apreciará en el siguiente apartado—, mas no debería ser el único objeto de atención.

---

de la página 65 de la edición crítica). Tanto el original como el archivo que yo entregué tienen el verbo: "diagnostico, sin gran temor a equívoco, que la causa única es ésa".

[8] Consulté a experimentadas paleógrafas, ninguna de las cuales resolvió mis dudas sobre tal o cual palabra o frase, pero todas me dieron excelentes consejos y ánimo para continuar mi tarea.

[9] Durante el tiempo que estuvo activa en Internet la página de la Fundación Rivas Mercado, hubo información importante y de primera calidad, como el breve video de Antonieta Rivas Mercado bailando en la casa de Niños Héroes, o el de las valiosas declaraciones de Donald y Kathryn Blair. Ver a esas históricas figuras, escucharlas, es un privilegio que debería volver a ser público, y ampliamente compartido.

El 28 de abril de 1900 nació en la Ciudad de México una niña que fue bautizada como María Antonieta Valeria Rivas Castellanos,[10] actualmente conocida como Antonieta Rivas Mercado. Durante su breve existencia de apenas tres décadas, fue actriz, escritora, promotora cultural y defensora de los derechos de la mujer, al tiempo que marcó las vidas de intelectuales, políticos, escritores, pintores, músicos; no sólo en su generosa condición de mecenas, sino también con su crítica, con su capacidad para dialogar, y discutir, a la altura de cualquiera de ellos. Sin embargo, el incipiente siglo XX no estuvo preparado para aquilatar su valía.

Antonieta Rivas Mercado fue —término empleado por ella misma— [11] una *flapper*, es decir, una mujer culta cuya libertad para hacer lo que quiere y vestirse como guste desafía los usos y costumbres de una época. Al final de su existencia, el conjunto de decisiones tomadas, aunado a las malas jugadas del azar, la dejaron indefensa y desamparada, acorralada y sin salida.[12] La reacción de su familia (incluso de los dos hermanos, criados por ella, Amelia y Mario) no se limitó a darle la espalda, sino que llegó al extremo de conspirar para sepultarla en el olvido.

Mucho debemos a Kathryn Blair —nacida en Cuba, pero criada en México y Estados Unidos— el haber recuperado a esta figura fundamental para la cultura mexicana de principios del siglo XX. En repetidas entrevistas y presentaciones que ha hecho en público, Kathryn Blair ha contado que, en los años sesenta, tras casarse con Donald Antonio Blair —bautizado por su madre, en Madrid, como Antonio Rafael—,[13] recibió una epístola en la que se le informó —para su sorpresa— la importancia de la madre de su esposo, entre otros detalles personales.[14] Así decidió

[10] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, p. 93.
[11] *Ibid.*, p 86.
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibid.,* p. 96.
[14] Kathryn Blair, “Epílogo,” en *A la sombra del Ángel*, México, Planeta, 2018, p. 642.

iniciar sus pesquisas sobre esa suegra a la que no conoció y de la que, hasta la recepción de la referida carta, sólo sabía que había muerto en un hospital de París, cuando Antonio tenía once años. Las conversaciones con las tías de su esposo y otros familiares, así como la recuperación de todos los documentos que sobre Antonieta Rivas Mercado pudo encontrar, la llevaron por distintos caminos, hasta lograr la biografía novelada que publicó en 1995 con el título de *A la sombra del Ángel*.[15]

Kathryn Blair ha reiterado cuál fue su intención al publicar el resultado de dos décadas de pesquisas: "Lo que quería lograr no era una biografía, sino una novela que abarcara un panorama de los años veinte en México tejidos con la vida de Antonieta. Y no puedo dejar de advertir que me fui obsesionando con ella. Quise capturarla antes de que se escapara en un mito, como Frida Kahlo".[16] Pese al excepcional trabajo llevado a cabo por Blair, el mito fue creado por el inconsciente colectivo, y es actualmente alimentado por los millares de seguidores que, fascinados por el drama vital, no tienen interés alguno por conocer el lúcido pensamiento de Antonieta Rivas Mercado.

El éxito de la novela escrita por Kathryn Blair sobrepasó cualquier expectativa; durante los primeros quince años de su aparición se vendieron 175 mil ejemplares.[17] A la fecha se siguen haciendo tirajes, no sólo impresos, pues ya hay una edición digital.[18] A ello hay que agregar las películas, obras de teatro, una ópera y —no podía faltar— una telenovela que en torno a la vida de Rivas Mercado han surgido. Sin embargo, el entusiasmo del público —incluso el académico— no pasa de ahí: de la vida privada de una mujer.

Podría asumirse que el desmedido enfoque en los amores, disputas familiares y decisiones finales de la vida de un ser humano se debe a que

[15] Arturo Jiménez, "La familia y el gobierno quisieron acallar el suicidio de Antonieta," *La Jornada*, 20 de febrero de 2010, sección Cultura.

[16] K. Blair, *ibid.*, p. 646.

[17] A. Jiménez, *ibid.*

[18] K. Blair, *ibid.,* p. 6.

lo que sobre ella se ha publicado se centra justo en eso, en el material para la desmedida cotilla, lo cual no obsta para romper el círculo vicioso. Además, es preciso considerar las contradictorias versiones actuales de textos escritos por Antonieta o sobre ella, ninguna de las cuales fue cuidada o autorizada por la autora.[19]

Ediciones de su obra

Es ampliamente sabido que Rivas Mercado publicó en vida; desafortunadamente, se trata de textos prácticamente desconocidos, como la reseña del libro *En torno a nosotras*, de Margarita Nelken, aparecida en *Ulises*,[20] o su traducción de "La velocidad" de Paul Morand, publicada en *Contemporáneos*.[21] Hace falta, urge, una muy cuidada edición de sus escritos, a mi parecer labor prácticamente imposible, por la gran ausencia de originales o facsimilares, a excepción de algunos artículos en publicaciones periódicas y el *Diario de Burdeos* —que, como en varias ocasiones he señalado, requiere aún de una buena edición para todo público, no sólo para especialistas.

[19] Al buscar bibliografía sobre la obra intelectual de Rivas Mercado, encontré múltiples afirmaciones sin sustento, como que había publicado buena parte de su obra en *Contemporáneos*, lo cual no es cierto. Al revisar hoja por hoja los números de esa revista, sólo encontré "La velocidad" de Paul Morand, con crédito a Antonieta Rivas por la traducción. Posiblemente la afirmación se derivó de que en *Contemporáneos* hay varios grupos de textos firmados por A. R., que no es ella, sino Alfonso Reyes. Ejemplos: "Ocio y placeres del periódico" (tomo VII, núm. 24, mayo de 1930, pp. 178-183; tomo VII, núm. 25, junio de 1930, pp. 267-271; y tomo VIII, número 30-31, noviembre-diciembre de 1930, pp. 259-268), así como "Cuaderno de lecturas" (tomo VIII, número 28-29, septiembre-octubre de 1930, pp. 180-191; y tomo IX, número 32, enero de 1931, pp. 174-184). Como en tantos otros temas de estudio, al abordar esta figura histórica es preciso confirmar la información, verificar las fuentes, a fin de no continuar repitiendo datos incorrectos o hasta infundados.

[20] Antonieta Rivas Mercado, "*En torno a nosotras*, por Margarita Nelken, Editorial Páez, Madrid," *Ulises*, diciembre 1927, p. 22.

[21] Paul Morand, "La velocidad," en *Contemporáneos* (1929).

Por supuesto que las ediciones de Isaac Rojas Rosillo, Luis Mario Schneider, Kathryn Blair y Fabienne Bradu han sido excelentes rescates, además de fundamentales para despertar el interés del público, hasta el extremo de que no falta quien se identifique con la vida de Rivas Mercado; pero ya es tiempo de enfocar la atención en el legado intelectual. Puede ser comprensible considerar que, si alguien escribe un diario (o cartas), y luego lo deja fuera de su custodia, está pidiendo a gritos que su intimidad se haga pública; sin embargo, corresponde a los receptores comprometidos con el conocimiento hacer una lectura que sobrepase el material de seducción de las masas, y más aún el de nota roja.

En este punto, conviene traer a colación la reseña que Antonieta Rivas Mercado hizo de *En torno a nosotras* de Margarita Nelken. En su opinión, en el libro reseñado hay una sola idea interesante: "Que la mujer es distinta del varón y debe afirmar su diferencia, en vez de aspirar a igualarse", pero, según Rivas Mercado, la autora no logra desarrollar esta idea, por el contrario:

> Justamente ignora lo único que valía la pena que hubiera dicho. Cuando una mujer escribe sobre problemas femeninos, esperamos encontrar trazas de un estudio autocrítico. La mujer analizada por sí misma proyectaría luz sobre un oscuro capítulo de la psicología. La esencia de la mujer yace en sus rasgos diferenciales, y ella es la única que puede definirlos.[22]

Eso es, precisamente, lo que Rivas Mercado hizo en su diario: un estudio autocrítico. Cuando expuso su intimidad, la esencia de su ser, no estaba fraguando un *reality show*, sino un estudio de caso. Se presentó a sí misma

[22] Antonieta Rivas Mercado, "*En torno a nosotras*, por Margarita Nelken, Editorial Páez, Madrid," *Ulises*, diciembre 1927, p. 23.

como objeto de estudio científico, no como *freak show*. Confió demasiado en sus potenciales lectores. Ya es tiempo de dejar de defraudarla.[23]

Tras la muerte de Antonieta, el primero en procurar una compilación de sus escritos fue Isaac Rojas Rosillo, quien en 1975 publicó las *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano (1927-1930)*, documentos que recibió por azares del destino de manos de la viuda de Ignacio Nefero, pintor discípulo y amigo de Rodríguez Lozano.[24] De acuerdo con Ana María González,[25] la segunda edición de las cartas a Rodríguez Lozano (a cargo de la Universidad Veracruzana, en 1984) incluyó "cuatro cuentos y la primera parte de una novela". Por lo que a esta última respecta, es necesario verificar si es así (poco probable), o si en realidad se trata del bosquejo que de *El que huía* envió Rivas Mercado por carta a Rodríguez Lozano a principios de 1931.[26]

Una de las lecciones más sólidas que Alberto Blecua[27] nos ha brindado es que toda transcripción conlleva errores; de ahí la importancia de compartir con los colegas y las futuras generaciones la posibilidad de cotejar. Al abordar la publicación de la obra de Rivas Mercado, Rojas Rosillo tuvo la ventaja de contar con originales para sus ediciones. Pero no los difundió, sólo presentó transcripciones. Es posible que uno se comprometa, con reservas, a dar voto de confianza a esas transcripciones, mientras los textos no indiquen lo contrario, pero ojalá nos hubiera brindado el privilegio de publicaciones facsimilares —como la edición

[23] Hace falta que cada quien, desde su especialidad, dialogue con ella en los diversos tópicos sobre los que escribió. En mi caso (desconocedora de los temas que le apasionaron), insisto en la imperiosa necesidad de reeditarla, para lo cual es necesario que quienes tengan mecanscritos o manuscritos originales los difundan digitalmente o en impreso.

[24] Ana María González Luna, "Escritura y biografía en las cartas de Antonieta Rivas Mercado," en *Memorias de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)* (Messina: Associazione Ispanisti Italiani/ Centro Virtual Cervantes, 2002), p. 410.

[25] *Ibid.*, p. 413.

[26] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, p. 99.

[27] Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 17-30.

que Vicente Quirarte preparó de las cartas de Gilberto Owen a Clementina Otero—,[28] a fin de que pudiéramos resolver las dudas que toda lectura crítica despierta.[29]

Poco más de una década después de la publicación de Rojas Rosillo, Schneider emprendió una tarea mucho más ambiciosa, que culminó con la edición —en la segunda serie de la colección Lecturas Mexicanas— de las *Obras completas* de Antonieta Rivas Mercado, en 1987. Sin embargo, en esta publicación hay muchos cabos sueltos. Pese a que en la página legal se indica que hubo una edición previa en 1981, en realidad, lo que se publicó en Oasis en 1981 fue *La campaña de Vasconcelos*,[30] libro atribuible a Antonieta Rivas Mercado,[31] precedido por la primera versión del ensayo que sobre esta intelectual redactara Luis Mario Schneider, "Antonieta Rivas Mercado: una mujer que puso condiciones al destino", incorporado como estudio preliminar, con un breve agregado sobre el diario, en la edición de 1987.

No he tenido la fortuna de cotejar más originales de la escritura de Rivas Mercado que el *Diario de Burdeos*. Pero por lo que en él leí, a mí me parece que resulta necesario analizar con lupa, diseccionar, revisar con absoluta duda científica, de cabo a rabo, la edición de Schneider de 1987. Y las otras. Aparte de la reseña al libro de Nelken aparecida, como ya indiqué, en *Ulises*, no identifico la fuente de los textos compilados por

[28] Gilberto Owen, *Me muero de sin usted*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

[29] Si bien la ecdótica nos provee de herramientas para reconstruir los textos —aun a partir de copias defectuosas—, como es el caso de los árboles textuales del método neolachmanniano, la labor sería más sencilla y garante si se contara con los testimonios originales.

[30] Se trata de la reseña histórica que Rivas Mercado hizo de los acontecimientos que rodearon la campaña por la presidencia en México en 1929, en la que compitieron José Vasconcelos y Pascual Ortiz Rubio, quien fue el vencedor. Más adelante se aborda esta obra.

[31] El texto muestra la impronta estilística de Rivas Mercado, pero la experiencia vivida al cotejar el diario con la transcripción publicada por Schneider, la de Bradu y el original obligan a dudar de la fidelidad en la edición. Más adelante se aborda este tema. Asimismo, es necesario tener en cuenta que, si es el libro que Rivas Mercado terminó en Burdeos, se trata de un borrador al que la autora todavía pensaba dedicar meses de pulimiento.

Schneider en su edición de 1987;[32] ni rastro en su archivo personal,[33] fuera del original del diario, afortunadamente preservado y, desde 2014, por fin reproducido en edición crítica y facsimilar.

Cabe reiterar que una lectura cuidadosa del diario publicado por Schneider en 1987 hace saltar todas las alarmas. Ejemplos:

Schneider	*Original*
aquí me hallo bajo un cielo gris, que se torna, bajo un manto plumoso,	aquí me hallo, bajo un cielo gris, que se toca con la mano, pluvioso,
Intentar escribir un diario privado	Intentar escribir un diario borrado
viviendo una vida que me embargaba y enloquecía	viviendo una vida que me embriagaba y enloquecía
intereses americanos representados por monarcas	intereses americanos representados por Morrow
el deseo de morirme sin nada en el mundo intelectual	el deseo de moverme sin traba en el mundo intelectual
He hecho en tres veces estudios de un año.	He hecho en tres meses estudios de un año.
En cambio, el silencio y la música fluyen sin fatiga.	En cambio, el alemán y la música fluyen sin fatiga.
La mujer que casó con un hombre sexual.	La mujer que casó con un homosexual.

[32] Hasta ahora sólo he buscado en el acervo de Schneider; una futura edición requerirá consultas a archivos, bibliotecas y hemerotecas especializados, dentro y fuera de México, a fin de rastrear todos los materiales que sea posible rescatar.

[33] Legado por Schneider a la Universidad Autónoma del Estado de México, de ahí que me haya sido posible consultarlo por quinquenios, sin encontrar nada más que el diario, ni siquiera fotocopias de otras fuentes, como sí las hay en el caso de textos de otros autores del interés de Schneider.

Y la lista sigue, comprensiblemente, puesto que a la mejor cocinera se le sala la sopa. O, en términos académicos, porque —como claramente lo ha expuesto Alberto Blecua—[34] toda transcripción ha de presentar errores; sin embargo, es responsabilidad del editor cotejar hasta limpiar lo más posible el texto. En la edición de 1987 del diario de Antonieta Rivas Mercado, no se ve un cotejo integral; curiosamente, se cuidaron las citas textuales en lengua extranjera, pero no las palabras de la autora del diario.

Reitero, no sólo cabe cuestionar la edición del diario, sino del resto de las "obras completas". Sin más elementos que el contenido del diario, los errores de transcripción son tan graves que leer las ediciones de Schneider o las derivadas de las suyas significa leer un texto muy alterado e incompleto, como ya se ha expuesto en la advertencia filológica que aparece en la edición crítica publicada por Siglo XXI y la Universidad Autónoma del Estado de México.[35]

Otro de los textos incluidos en la edición de las obras de Antonieta Rivas Mercado publicada por Schneider en 1987 que en mi opinión son más que sospechosos es el que apareció bajo el título *La campaña de Vasconcelos*. Al leer el *Diario de Burdeos*, está claro que Rivas Mercado tenía, entre muchos otros proyectos intelectuales, la intención de reseñar, desapasionadamente, los hechos suscitados antes y durante la elección presidencial que ocupó el interés de México de 1928 a 1929: "Es necesario hacer el relato desnudo, de una sobriedad exagerada, y reservar para la novela mis dudas e inquietudes".[36] Tras lograr ese objetivo, escribiría

[34] Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 17-30.

[35] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, pp. 87-101.

[36] *Ibid.*, p. 58. Así lo registró en el diario, pero el texto de la edición de Schneider está cargado de adjetivaciones y juicios, lo cual es comprensible, dado el poco tiempo transcurrido, el involucramiento de Rivas Mercado en los hechos y su rabia ante los resultados. Y si a ello se agrega su precaria situación personal, consecuencia de su intervención en la política mexicana, la muerte de su padre, los problemas con su madre y su hermana mayor, el fallo en su contra tras el divorcio y solicitud de custodia de su hijo, además de algunas valientes y por ende

El que huía, la novela en que daría cuenta de esos mismos acontecimientos, pero desde ahora sí dando rienda suelta a su comprometida y experimentada pasión.

La primera referencia al texto sobre la campaña aparece desde el inicio del diario, el 6 de noviembre de 1930:

> Siento resistencias profundas que son obstrucciones, recuerdos que no quiero recordar por el dolor vivo que provocan.
>
> Así sucede con el relato de la campaña vasconcélica, cuyo material reúno actualmente. Comencé a escribir en los primeros días de la semana pasada, trabajé uno a dos días […].[37]

Más adelante, en esa misma fecha, escribe: "Tengo el propósito de escribir y publicar simultáneamente el relato de la campaña y la novela *Piedra de sacrificio*, que encierra un idéntico módulo atmosférico. […] Esto quiere decir que el primer esbozo deberá estar terminado, en ambos, para diciembre. Y los tres meses restantes para pulir".[38] Un día después, el 7 de noviembre, continúa sus reflexiones sobre el rechazo que tiene al preparar la reseña de la campaña, acompañadas de su interés por escribir la novela.

La siguiente anotación en el diario corresponde al lunes 10 de noviembre de 1930, donde Rivas Mercado registra sus planes hasta 1935, entre ellos:[39]

---

provocativas decisiones tomadas, contrarias a las exigencias sociales imperantes, pues no debe sorprender que para ella la escritura haya funcionado como necesaria y saludable catarsis, que, desafortunadamente, no fue suficiente para enfrentar el callejón sin salida en que se encontró al final de su vida.

[37] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, p. 41.

[38] *Ibid.*, p. 43.

[39] *Ibid.*, p. 46.

Transcribo el texto correspondiente a la imagen:

Escritura y publicación de:

31
I *Democracia en bancarrota* (iniciado)
II *El que huía*
III *Madres:* Madre animal, Madre Virgen, Madre o tres estudios femenino-dramáticos
32
IV Toral y G del Campo-Teatro

Como puede apreciarse en el manuscrito, las palabras *Democracia en* están superescritas sobre *La campaña*, así como *El que huía* se escribió después de tachar *Piedra de sacrificio*. En el diario es notorio que el texto "desnudo" y "sobrio" que Rivas Mercado se propuso escribir sobre la elección presidencial mexicana de 1929 fue inicialmente pensado como *La campaña de Vasconcelos*, pero el 10 de noviembre de 1930, a sólo cuatro días de haber iniciado el diario, ella cambió el título a *Democracia en bancarrota*. Y así lo mantuvo en el resto del diario,[40] con la firme pero fallida intención de terminarlo en 1930, a fin de proceder a la redacción de la polémica novela *El que huía* (Vasconcelos, algo así como *El General en su laberinto*), que, desafortunadamente, no concluyó.

En la entrada del diario correspondiente al 1º de enero de 1931,[41] Rivas Mercado informa que ha concluido la *Democracia en bancarrota*,

[40] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, pp. 47, 56, 58, 62, 63, 77 y 78.

[41] *Ibid.*, p. 78.

su presuntamente objetiva reseña de la campaña de Vasconcelos. No se conoce la actual suerte de este texto. Probablemente Schneider lo recibió de la misma manera que el diario —y no sabemos qué otros documentos—, a partir de lo que Pani recuperó de Burdeos. Desafortunadamente, no lo resguardó.[42]

Me atrevo a confiar en que ese libro cuya conclusión anunció Rivas Mercado fue la base para el tomo que Schneider publicó como *La campaña de Vasconcelos* —que después incorporó a la edición de 1987—, porque tiene todo el estilo de la autora, aunque no tenga el título que ella finalmente eligió. Recordemos la entrada del diario en que se reemplazan los títulos *La campaña de Vasconcelos* por *Democracia en bancarrota*, y *Piedra de sacrificio* por *El que huía*, a fin de enmarcar lo siguiente.[43] En carta a Rodríguez Lozano —22 de enero de 1931—,[44] Rivas Mercado bosqueja la novela, intitulada *El que huía*; no obstante, en la hoja suelta que Schneider conservó, el apretado esquema aparece bajo el encabezado:

Piedra de sacrificio
—a Manuel R. L—[45]

Es decir, aunque los títulos definitivos ya estaban decididos, los borradores presentan divergencias. De hecho, el único borrador completo es el perdido mecanuscrito de la *Democracia en bancarrota*, su primer libro; la novela se quedó en apuntes y esquemas.

[42] Mucho lamento que el cajista o algún otro eslabón del proceso editorial tiró el mecanuscrito. Ojalá lo haya olvidado en algún cajón; ojalá algún día un ojo avezado lo descubra nuevamente y lo reproduzca en facsímil.
[43] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, p. 46.
[44] Antonieta Rivas Mercado, *Correspondencia*, México, Universidad Veracruzana, 2011, p. 323.
[45] Antonieta Rivas Mercado, *Diario de Burdeos*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014, p. 86.

Donald Blair comentó en más de una ocasión su recuerdo de ver a su madre tecleando ante la máquina de escribir en Burdeos;[46] es posible inferir que ese mecanuscrito haya sido inicialmente intitulado *La campaña de Vasconcelos*, puesto que se empezó a escribir pocos días antes que el diario; en éste, el cambio del título se dio al cuarto día. Si Schneider hubiera considerado todo lo que en el diario aparece sobre este libro, tendría que haberlo publicado como *Democracia en bancarrota*.

Otro aspecto a considerar es que, a diferencia del manuscrito diario, los problemas de transcripción para este primer libro de la autora deben haber sido menores, lo que seguramente facilitó (aunque no garantiza) el trabajo de los cajistas. Reitero: es necesario compenetrarse de la escritura de Rivas Mercado, a fin de poder editar su obra con mayor cuidado. Como ha podido apreciarse en este apartado, sin el mecanuscrito original, es preciso armar el rompecabezas a partir de inferencias y conjeturas.

Con las modernas ventajas de las digitalizaciones, la reproducción de estas piedras angulares de la cultura —los originales, no las dudosas ediciones—, debería ser un acto ético y humano para cualquiera que tenga materiales de semejante valía. Ojalá algún día las conciencias despierten y liberen las joyas cautivas. De lo contrario esas joyas están condenadas a desaparecer cuando sus celadores dejen esta mundana existencia, a menos de que tengan la improbable suerte de que lleguen a manos de un Arturo Pani, un Ignacio Nefero, un Isaac Rojas Rosillo, un Luis Mario Schneider, alguna de las pocas personas que puedan reconocerlas y rescatarlas. ¿Por qué no garantizar su supervivencia difundiéndolas en las actuales opciones digitales?

Las provocativas afirmaciones

En mi primer acercamiento a las ediciones del diario de Antonieta Rivas Mercado, consideré un seductor reto atender la suposición de Schneider:

[46] Kathryn Blair, "Epílogo", en *A la sombra del Ángel*, México, Planeta, 2018, p. 646.

"De este cuaderno [el original del *Diario de Burdeos*] y casi al final fueron arrancadas algunas páginas y creo no suponer mal que fue obra de Vasconcelos para integrarlas a sus libros autobiográficos".[47] En realidad, son muy pocas las hojas (no páginas)[48] arrancadas del diario: entre las páginas apócrifamente numeradas,[49] caso de 38 y 39, fueron arrancadas dos hojas, y entre las páginas (también apócrifamente numeradas) 80 y 81 fueron arrancadas cinco hojas. Si esas siete hojas se tradujeran en páginas editadas, en total serían, aproximadamente, tres y media, dependiendo del formato. Tal cantidad de texto no es material suficiente como para haber sido publicado con sentido completo, máxime que fueron tomadas de sitios diferentes.

Además, no hay evidencia alguna de que Vasconcelos haya tenido acceso al diario. En mi opinión, si lo hubiera tenido, lo habría destruido. O al menos se habría deshecho de las partes en que Rivas Mercado deja muy claro que, desde su perspectiva, Vasconcelos se quedó corto ante el reto que tuvo en la elección de 1929. Y eso fue escrito a finales de 1930, antes del malhadado encuentro entre Vasconcelos y Rivas Mercado en febrero de 1931.

El "Epílogo" que Schneider[50] incluye antes del *Diario de Burdeos* tiene una nota: "Palabras finales del *Diario* de Antonieta, escritas en París. Texto que aparece en *La flama*, de Vasconcelos". El facsimilar del diario permite verificar que, tras las dos ocasiones en que hay hojas arrancadas, el manuscrito continúa con un tono muy diferente al del "Epílogo", por lo cual es conveniente absolver a Vasconcelos de esta sospecha que algunos

[47] Luis Mario Schneider, "Antonieta Rivas Mercado: una mujer que puso condiciones al destino", en Antonieta Rivas Mercado, *Obras completas*, México, Editorial Oasis/Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 29n.

[48] Es preciso distinguir entre hoja (cada una de cuyas caras es una página) y página (cada cara de la hoja).

[49] La detallada descripción física del manuscrito está en la "Advertencia filológica" con que termina la edición crítica del *Diario de Burdeos* de Antonieta Rivas Mercado publicada en 2014.

[50] L. M. Schneider, *ibid.*, p. 433n.

han respaldado.[51] Otro aspecto fundamental a considerar es que Rivas Mercado no se llevó el diario a París, sino que lo dejó en Burdeos. Insisto: Antonieta Rivas Mercado no escribió la última anotación de su diario en París. Y eso está claramente registrado en el propio diario, cuya última data cronológica corresponde al 23 de enero de 1931, días antes de su viaje a París para encontrarse con Vasconcelos.

El texto del epílogo que Schneider agregó a la edición de las obras de Rivas Mercado coincide en muchos aspectos con la escritura de esta autora; lo cual no debe sorprender, visto que ella escribía y reescribía una misma idea, algún asunto que estaba cavilando o preparando, como es el caso de los escritos que esperaba culminar en corto y mediano plazo. Seguramente más de una persona recibió cartas u otros documentos que permitieron a Vasconcelos (si en verdad, como dice Schneider, tal epílogo apareció en *La flama*) elaborar el ficticio relato aquí referido. El reto ahora es reunir todos los textos que de una u otra manera han recogido su escritura, a fin de recuperarla, sea vía árboles textuales del método neolachmanniano, o sea el método que se prefiera, visto que no podemos esperar la milagrosa recuperación de los originales.

Al inicio de este texto señalaba que el siglo XX no supo apreciar el legado de Antonieta; desafortunadamente, como he demostrado en estas líneas, ciento dieciocho años después de su nacimiento, el interés del público sigue centrado en la vida privada, en los detalles sórdidos, en la especulación. No ha habido quien aborde la aportación intelectual de esta centella cuyo paso por este planeta estuvo a punto de ser sepultado. De hecho, fue sepultado, pero afortunadamente recuperado por Rojas Rosillo, Schneider y Kathryn Blair. Esperemos que la lista de rescatadores se incremente con los lectores de su obra, con intelectuales a su altura, que tengan la posibilidad de dialogar y discutir académicamente con ella.

[51] Fabienne Bradu, *Antonieta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 225; Juan Pascual Gay, "Antonieta Rivas Mercado en su diario," *Arrabal*, 2007.

Bibliografía consultada

BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1983.

BLAIR, Katheryn, *A la sombra del Ángel*, México, Planeta, 2018.

BRADU, Fabienne, *Antonieta*. México, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión de la 1ª edición (1991). 1993.

GONZÁLEZ LUNA, Ana María, "Escritura y biografía en las cartas de Antonieta Rivas Mercado". *Memorias de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*. Messina: Associazione Ispanisti Italiani / Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_409.pdf>.

JIMÉNEZ, Arturo, "La familia y el gobierno quisieron acallar el suicidio de Antonieta". *La Jornada*, 20 de febrero de 2010, sección Cultura.

OWEN, Gilberto, *Me muero de sin usted*. México, Siglo XXI Editores, 2004.

PASCUAL GAY, Juan Antonio, "Antonieta Rivas Mercado en su diario". *Arrabal*, núm. 5-6, 2007, pp. 121-129.

RIVAS MERCADO, Antonieta, *En torno a nosotras*, por Margarita Nelken, Editorial Páez, Madrid. *Ulises*, diciembre, 1927.

________, *Diario de Burdeos*. *Obras completas*. México, Editorial Oasis/ Secretaría de Educación Pública (Colección Lecturas Mexicanas #93, segunda serie), 1987, pp. 439-466.

________, *Correspondencia*. México, Universidad Veracruzana, 2011.

________, *Diario de Burdeos*. México, Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Editores, 2014.

SCHNEIDER, Luis Mario, "Antonieta Rivas Mercado: una mujer que puso condiciones al destino", en Antonieta Rivas Mercado, *Obras completas*. México, Editorial Oasis/Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 11-31.

________, "Epilogo", en Antonieta Rivas Mercado, *Obras completas*. México, Editorial Oasis/Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 433-436.

RLV: Ni donjuán ni padre de familia

Alberto Paredes
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El pensamiento vital de Ramón López Velarde es intrínseco y medular al sentido e imaginería de su literatura; al grado que no es menester hurgar entre líneas en su obra sino que ese sentido se desarrolla frontalmente, con una elocuencia que anima su fuerza expresiva. Esto sucede tanto en su poesía —la parte más visible y frecuentada— como en su prosa. En su poesía: cierto que su retórica rebosa de sofisticaciones pero malhaya a quien piense que el suyo no es un *verso sincerista*. Y la prosa. ¡Qué prosa de autor! En particular *El minutero* y *Don de febrero* son gran obra. Ambas colecciones son uno de los más altos frutos mexicanos del *ensayo de poeta*. (Entiendo por tal lo que he expresado ampliamente en mí *El estilo es la idea*, Siglo XXI, 2008). Pues los poetas cuando lo son, su ser humano entero se define por el acto de la poesía; así, cuando el poeta reflexiona incurriendo en el espacio ensayístico, piensa de otro modo que el resto de escritores. Los poetas piensan por imágenes; su razonar es una escala de símiles. Con López Velarde, el siglo XX mexicano contempla a su primer maestro en el arte del pensar de poeta. A continuación una apostilla tardía a lo que asenté en *El arte de la queja* (Aldvs, 1995).

RLV ilustra —huesos, sangre y temblor— un *formidable* destino, como acaso él hubiera aceptado el calificativo para sí mismo. Atrevámonos a formular la sentencia, digna del más pesadillesco Kafka: *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan*.

El primero se nutre del rechazo impulsivo a ser un buen burgués (en una incipiente sociedad latinoamericana que se desgarra en su forzado paso a la modernidad); el sujeto que descubre que “no padre” es su lugar social específico refleja una impotencia social, los papeles de señorito y solterón son estériles en el carrusel de la naciente pequeño-burguesía católica; la misma falta de operatividad se desarrolla en otra variante: el

don Juan. Para que los Casanova sean "algo" en el engranaje de una sociedad se requiere una lógica moral propicia, los Casanova encarnan el espíritu de aventura a medio salón aristocrático. Es decir: se necesita un caldo de cultivo idóneo. Por ejemplo, la suntuosidad de Venecia en sus grandes años, así como las cortes de Europa occidental antes del golpe de gracia que el ejercicio de la guillotina propinó a partir de 1789 a tanta gentil liviandad. (Cigarra tardía, Giacomo Casanova murió en el verano de 1798, conforme ponía punto final a la redacción de sus memorias).

El México que transita dolorosamente del fin del siglo XIX al nacimiento del siguiente no es un escenario tolerante para los lances amorosos que duran una noche con el galán esfumándose por un balcón trasero. ¡Ay!, ni en Zacatecas ni en la Ciudad de México había ágiles góndolas al pie de los balcones traseros. A diferencia de amigos y colegas, RLV no fue padre ni marido. Y sin embargo el espíritu del hombre galante es muy suyo, nadie más *dandy* que él. Lo vivió de manera fóbica: *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan*. Dos ramas distintas de una misma atrofia. "El mal de Zinganol estaba en su estructura antisocial. Trataba a la sociedad con la fría urbanidad con que se trata a una cortesana que cambia con nosotros cosas viles".

El *comercio de lo vil*, el trato con *cortesanas* o como si el interlocutor fuese una mujer pública aparece esporádica, más categóricamente, en el lenguaje de RLV. Es un símil que ciertamente pesa su peso, no en oro, sino en plomo y hierro, innoble y atenazador.

¿Por qué no es deseable ser un buen burgués, un "ciudadano útil a su sociedad"? En el tránsito del siglo XIX al XX, México como parte del mundo hispánico se ve forzado a incorporarse a la modernidad, a la lógica industrial no sólo de la producción y circulación de bienes sino al código social que el industrialismo exige, la familia como núcleo de una sociedad productiva basada en humildes hormigas domésticas. (Nunca las estivales cigarras de lances venecianos). La exigencia funcional de tal código arriba a Latinoamérica tarde y por fuerza; llegó cuando la segunda revolución industrial ya había provocado tal grado de desencanto que la mayoría de los artistas y humanistas europeos y norteamericanos eran

portavoces de repudio, crítica intransigente y rebeldía. Francia, tan cara como modelo a Latinoamérica, alegoriza el pasaje: de Víctor Hugo *pater familias* y *pater patriæ* a la magnífica tercia de ases negros integrada por aquellos crápulas de bella sonrisa, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud —*flâneurs* prófugos de las buenas costumbres y que nadie nunca, ni siquiera la más liberal ONG, ha propuesto "panteonizar".

El México post-revolucionario —moderno, por así decirlo— intentó "adecentarse" apelando a los apellidos de viejo cuño: el prestigio de las buenas familias. Recordemos que el "Velarde" tan eufónico en el nombre de Ramón Modesto, Ramoncito o Monchito, es un invento de su padre, el abogado jalisciense motejado como "el tinterillo", pues finalmente en el árbol genealógico, hacia arriba y hacia abajo, los nuevos poetas son *fils de rien* —como canta la exaltada voz del belga Jacques Brel rimando: *fils de rien (...) / fils d'amourettes / tous les enfants / sont des poètes*". ("Fils de rien", Brel, 1967).

Tal es la materia del *alter-ego* Zinganol. En los sectores bohemios imperaba la fobia a ser un engrane más de la maquinaria. Como si íntimamente aceptasen que eran demasiado débiles para encarnar una figura de héroe-artista a la Byron o incluso a la Hugo (reconocer que no se tiene la sustancia para personificar el gran seductor de la sociedad, en tanto artista, ni el gran patriarca visionario); no obstante, el hechizo del "eterno femenino" revestía para ellos una celada que habían olfateado concluyendo a la defensiva: *yo no soy Hércules y sin embargo el yugo marital hará de mí un lacayo de Onfalia*. Hagamos un paralelo parisino. El *Orphée aux Enfers* (Offenbach, 1858) es una fábula «jocoseria» sumamente aleccionadora sobre aquello que espera a los modernos tenores que ingenuamente hayan creído que el magnífico papel de Orfeo les está reservado. Zinganol es un excelente nombre para el pavor de un don Juan disminuido que teme ser sometido a hilvanar las bolas de estambre de su distinguida esposa. ¡Ay de quien por su propio pie acude al Juez de paz para inclinar la testa y exhalar su último suspiro de libertad "sí, acepto"! ¡Ay!

Dos óperas de coordenadas sociales y culturales ajenas nos piden que las tomemos como luces angulares para iluminar, en el punto focal

en que se encuentran, el dilema RLV: *Turandot* y *Barbazul*. ¿Cuál es el futuro de Calaf —"el príncipe incógnito"— después de que caiga el telón final, sobreviviente y vencedor del tercer enigma exigido por la esfinge femenina? ¿Qué destino espera a quien haya descifrado que el último acertijo es el nombre en que Turandot y Calaf, la esfinge y el seductor, se confunden ("Amor")? En la prosaica vida burguesa, el desenlace conduce a través de los pasillos traseros del teatro de ópera al escenario de partida de Offenbach: Orfeo caracterizado como uno de tantos maridos burgueses castrados no por fatales poderes ctónicos sino por el sopor. Ser padre de familia sería el último clavo que tapiaría el ataúd del élan *vital* del poeta. Preguntad a Baudelaire, Verlaine y Rimbaud.

El segundo horror velardesco es el de volverse don Juan: un instinto de no seducir basado en la idealización de la castidad —de la esterilidad. El temor, la impotencia, de verse orillado a ejercer el eros; eros: desbordamiento de los límites; vitalidad que se desata y libera reacciones sociales en cadena. Porque no soy, porque no puedo ser don Giovanni, Barbazul es mi opción trágica. A diferencia de lo que Béla Balázs escribió para su tocayo Bartók, el auto-personaje de RLV decidió adelantarse a la rueda fatal de los acontecimientos y él mismo guillotinar el impulso erótico en su semilla. Tal es lo que expresan con creciente intensidad sus últimos poemas hasta aflorar en la prosa de la "Obra maestra": el eunuco voluntario. Así, no será Judith quien se arroje fatalmente al torbellino de violar los sellos de las Siete Puertas sino que él mismo, el señor del castillo acosado, actúa como si todo hubiese ya sucedido, de forma que el epílogo sea idéntico al prólogo sin necesidad de pasar al acto. Pretende una extraña seducción: aquella de la página en blanco, casta, incólume. Obra maestra *in vitro*.

Ante el eros, dilema y celada, el protagonista vital y literario de RLV se abstuvo conscientemente. "Zinganol se juzgaba el mortal más feliz porque Isaura [el objeto de sus suspiros] y él no se saludaban. Para saludarse habría sido preciso un guión social, y ésa habría sido la parte leonina" (López Velarde, 1971: 243). La frustración, que podemos llamar impotencia y rencor, se alía prístinamente con la inhibición total. Una

castidad erótica. Que está en Zinganol porque RLV la poseía y transmitía como una enfermedad que debe guardarse en secreto. Quien argumente que RLV no es Zinganol seguramente no ha reparado en este pasaje, bastante menos citado, escrito en la primera persona del escritor: "Yo sé que te amo con afecto insuperable. Tú sabes que jamás te he hablado de mi pasión y que la clausura de mi boca será eterna". (López Velarde, 1990: 343).

Finalmente es una magnífica paradoja digna del más fino escalpelo psicoanalítico: el caso del ímpetu donjuanesco que, ante la escena que le espera, elige él mismo abstenerse y abstraerse. Érase una vez, en el México que pasó del porfiriato a la Revolución, un don Juan cuyo eros fue una vocación lúbricamente célibe. Zinganol y la mancha púrpura son la rara joya que brilla porque el frotar de los cuerpos no la empaña.

RLV comprende la venatoria de lanzar "La última flecha": "Nuestra última flecha será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla, desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima" (López Velarde, 1971: 239). Eros y Thanatos unidos, virtuosamente copulando, en un ardid que el doctor Freud no hubiera imaginado.

Ante la obsesión del *coitus interruptus* y el temor a la vagina dentada, la prevención de RLV es más lúcida y adelantada: el seductor en él (RLV habrá sido, sin lugar a dudas, un *dandy* sumamente tentador para más de una señorita mexicana) hizo convivir en su deseo la postrimería del mismo; el tufo de su néctar viril es la ceniza de aquellos huesos calcinados. ("¿Pero cuál de nuestros huesos escapará a la calcinación?").

Mas el cuerpo manda y exige. ¿La solución o paliativo? La vileza del comercio cortesano, "las distribuidoras de experiencia, provisionalmente babilónicas". Ellas facilitan un doble desahogo, tan psicológico como fisiológico; compulsión e impulsiones para las que ellas, siempre en plural, son el fugaz lenitivo previsto por la norma colectiva en sus bajos fondos. Es una norma y es un comercio. "Si pagar es lo propio del hombre…" etc. ("La flor punitiva"). Aquí de nuevo la anhedonia velardiana; inútil buscar un solo testimonio mínimamente fiable de algún amigo de copa y parranda que nos solazara con una estupenda noche orgiástica

en alguna casa nocturna como las que nos muestran ciertas fotografías en sepia y blanco; nunca podremos colocar a nuestro poeta, a Ramoncito, como uno de tantos personajes secundarios en las noches eróticas de *Santa*. Todo lo que pasa por el comercio social es una necesidad o necedad afrentosa, y el sexo está ahí, refugiado en *las vergüenzas*. La maquinaria marcha, perfectamente aceitada. Está bien, en dicho intercambio, el contagio y recibir entonces la blanca, urticante insignia de la gonorrea. "Un orangután en primavera" inclina la testa, rascándose frenético las llagas, pues "el furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia. Al cabo, una ancianidad sin cuarentena [RLV logró tener su tránsito final aún antes, en la llamativa 'edad del Cristo azul'] suspirará por la mesa de operaciones".

Retengamos: RLV no lamenta el contagio, tampoco se duele de no haber prohijado familia y nietos con Fuensanta. Es un dolor, una mutilación, ciertamente; lo paga a medias gustoso y a medias estoico. Pues su lógica vital lo ha sacado del código católico de su entorno: sería absurdo suponer que él concibe su dilema como "pecado"; pecado no: comercio y a pasar a la caja registradora. Es ésta la vida célibe que eligió y no de otra manera pudo ser escrita su obra. Se trata de un dilema felizmente operativo. Arrojó con creces los resultados que de él se esperaban. Apuesta ganada.

Operomanía:

Reporto en orden cronológico las tres óperas mencionadas y que en mucho han inspirado esta reflexión:

Orphée aux Enfers, «ópera bufa» en dos actos y cuatro escenas, de Hector Crémieux y Ludovic Halévy, con música de Jacques Offenbach. Estreno en el teatro de Bouffes-Parisiens el 21/X/1858; posteriormente se presentó la segunda versión (cuatro actos, doce escenas) en La Gaîté, el 7/II/1874.

Le Château de Barbe-Bleue (***A kékszakállú herceg vára*** en el original húngaro), op. 11, Sz. 48, es la única ópera de Béla Bartók; libreto de Béla Balázs. Compuesta entre febrero y septiembre de 1911, con influencia de Pelléas et Mélisande de Claude Debussy (libreto de Maurice Maeterlink). Estreno en la Ópera de Budapest, el 24/V/1918.

Turandot, opéra en tres actos y cinco escenas, de Giacomo Puccini, sobre un libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni (a partir de Carlo Gozzi). Estreno: 25/IV/1926 en la Scala de Milan, bajo la dirección de Arturo Toscanini.

Bibliografía consultada

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras.* Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1971. (Biblioteca Americana).

________, *Obras,* edición de José Luis Martínez, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. (Biblioteca Americana).

________, *Obra poética (verso y prosa).* Ed. de Alfonso García Morales, UNAM, México, 2016. (Col. poemas y ensayos).

________, *Ramón López Velarde en La Nación.* Dieciocho textos desconocidos. Edición de Luis Mario Schneider, Comisión Conmemorativa del Centenario de R.L.V., México, 1988.

PAREDES, Alberto, *El arte de la queja —la prosa literaria de Ramón López Velarde—.* Aldvs, México, 1995.

Índice

Segunda parte

Rupturas y continuidades fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2019 en Editora Seiyu de México, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección HEÚRESIS con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la fuente tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación y diseño del libro estuvieron a cargo de Proelium Editorial Virtual. Cuidó la edición Édgar Piedragil Galván.

DANIAR CHÁVEZ
Es investigador de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM, Es coautor del libro *Francisco J. Múgica. El constituyente de 1917* y ha coordinado libros como: *Nuevas vistas y visitas al Estridentismo, Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica, Luis Mario Schneider: Gambusino de la cultura mexicana, Ciudades generacionales, Mester de Nomadía. Viajeros hispanoamericanos*, entre otros.

VICENTE QUIRARTE
Es investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Su obra de investigación, que consta de más de 150 títulos, ha sido reconocida con importantes premios como el José Revueltas, el Xavier Villaurrutia, el Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde, entre muchos otros. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y del Colegio Nacional. Fue Premio Universidad Nacional en el 2012.

FERNANDO CURIEL
Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Su obra de investigación, que consta de más de 200 títulos, ha sido reconocida con importantes premios como el Xavier Villaurrutia, el José Revueltas, el Nacional de Biografía, el José Valadés, la Mención Alfonso Reyes; el Gobierno italiano lo designó Commendatore de la República Italiana. Fue Premio Universidad Nacional en 2014.


9 786073 022736